Nr. 733

ARTA PLASTICĂ

6

ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

6

1955

Clişeul de pe copertă: TIBERIU KRAUSZ – Ziua mult aşteptată, 23 August 1944 – *ulei*

METODA REALISMULUI SOCIALIST — BAZA DE NECLINTIT A ARTEI NOASTRE NOI

Poporul nostru întîmpină cu entuziasm şi cu noi succese în muncă cel de al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, partid iubit, care-l conduce cu pricepere şi fermitate în lupta sa istorică pentru făurirea societăţii socialiste. Poporul şi partidul formează o unitate indestructibilă, care reprezintă garanţia transformării ţării noastre într-un stat industrial-agrar înaintat, bazat pe relaţii noi, libere de exploatare între oameni, un stat înfloritor, puternic şi cult.

Mărețe sînt cuceririle politice, economice, sociale şi culturale dobîndite în anii democraţiei populare de masele muncitoare conduse de partid. Îndeplinirea înainte de termen a planului cincinal, cu privire la volumul producţiei globale industriale prin creşterea producţiei şi a productivităţii muncii, construirea de noi uzine, fabrici, termo şi hidrocentrale, succesele importante dobîndite pe frontul colectivizării agriculturii şi al sporirii producţiei agricole prin mecanizarea şi introducerea metodelor ştiinţifice înaintate, reprezintă fapte pe care pînă şi cei care nu sînt prieteni ai orînduirii pe care şi-a ales-o poporul nostru, sînt adesea obligaţi să le recunoască.

Romînia de azi nu mai seamănă de loc cu cea de ieri. Greutatea prezenţei sale în viaţa internaţională a crescut considerabil şi lucrul acesta e vizibil atît în dezvoltarea continuă a relaţiilor economice cu ţările socialiste prietene şi cu cele capitaliste, cît şi în impresiile puternice pe care le culeg diferiţi vizitatori străini cu privire la noua conştiinţă şi demnitate de cetăţean liber pe care au dobîndit-o în aceşti ani oamenii muncii de la noi.

Naşterea unui om nou din punctul de vedere al conştiinţei sociale, al profilului moral, este una dintre transformările cele mai de seamă legate de activitatea partidului. Cele mai bune trăsături sufleteşti şi intelectuale, sentimentele profunde patriotice şi internaţionaliste ale poporului nostru, pe care regimurile trecute luptau cu duşmănie să le înăbuşe pentru a ţine masele în obscurantism şi pasivitate politică, înfloresc şi se desăvîrşesc astăzi rapid în climatul nou social, pe care-l promovează din plin partidul clasei muncitoare. Apar trăsături noi sufleteşti, o nouă morală specifică noilor relaţii socialiste, se formează acel material uman viu, de o infinită diversitate şi totuşi atît de unitar prin ţelul comun, măreţ, sub semnul căruia se naşte, material care este însăşi substanţa artei noastre contemporane. Acest proces istoric al formării naţiunii romîne socialiste este elementul care a generat şi care determină, ca o lege obiectivă, caracterul şi înflorirea unei noi arte în patria noastră. Metoda realismului socialist nu este decît concluzia, firească, logică, la care ajung artiştii conştienţi de raportul obiectiv dintre realitatea zilelor noastre şi artă. Pentru însuşirea şi triumful acestei metode luptă toţi artiştii care înţeleg şi iubesc epoca noastră în care toate drumurile duc la comunism, fie că ei sînt artişti ai ţărilor care construiesc socialismul şi comunismul, fie că trăiesc şi luptă în ţări încă subjugate capitalului. Metoda realismului socialist are un caracter universal, deşi arta pe care o generează nu poate fi decît o artă care oglindeşte profund specificul naţional şi condiţiile istorice specifice ale fiecărui popor. Principiile fundamentale ale acestei metode s-au cristalizat în mod firesc în prima ţară care s-a smuls din lanţul imperialismului şi a pornit cu paşi de uriaş pe calea nebătătorită a socialismului, în Uniunea Sovietică.

Creatorii sovietici, îndrumaţi cu profundă principialitate şi dragoste de marele Partid Comunist al Uniunii Sovietice, au dobîndit succese de răsunet mondial în toate genurile artei şi literaturii, folosind metoda realismului socialist. Practica lor în creaţie, luminată de teoria marxist leninistă, constituie verificarea cea mai strălucită a justeţei acestei metode şi implicit condamnarea tuturor curentelor şi «teoriilor» artei decadente a burgheziei, care s-a dovedit incapabilă să creeze altceva decît

imagini îndreptate împotriva progresului social, în care omul e desfigurat şi sărăcit sufleteşte şi fiziceşte, în care se propovăduiesc concepţii animalice, primitive, într-un cuvînt o pseudoartă pe care popoarele n-o pot înţelege şi preţui, pentru că între ea şi viaţa lor e o prăpastie ce nu poate fi acoperită.

Partidul nostru, în concepţia căruia arta, alături de literatură, are înalta menire socială de a contribui la educarea şi formarea profilului moral, a conştiinţei socialiste a poporului, îndrumă pe creatori ca, paralel cu studiul marii arte clasice, să studieze aprofundat experienţa artei sovietice, văzînd în aceasta un ajutor de nepreţuit pentru dezvoltarea noii arte romîneşti. Pe acest drum al însuşirii metodei realismului socialist, cele mai bune forţe artistice ale ţării noastre au şi izbutit să creeze o serie de opere de valoare, legate de viaţa poporului, pe care masele le înţeleg şi le iubesc şi nu e rău să arătăm că aceste succese au fost recunoscute nu o dată în ultimii ani de cercurile artistice şi de publicul din multe ţări străine. Ar fi suficient să ne referim în acest sens numai la succesul de care s-a bucurat Expoziţia de artă romînească la Bienala din Veneţia în ochii oamenilor muncii şi ai artiştilor progresişti italieni sau la succesul unor opere premiate la Festivalul Tineretului de la Varşovia.

În cei 11 ani care au trecut de la eliberare, arta noastră a cucerit o serie de poziţii de cea mai mare însemnătate în ceea ce priveşte atît orientarea ideologică nouă, cît şi nivelul artistic-profesional. Apelul permanent al partidului adresat artiştilor de a-şi lega creaţia de viaţă, de a-şi alege subiectele din viaţa infinit de variată şi bogată a maselor, de a lupta perseverent pentru sezisarea şi redarea a ceea ce e nou şi înaintat în realitate, a dat rezultate pozitive. Expoziţiile noastre cuprind astăzi numeroase compoziţii inspirate din viaţa celor ce muncesc, dintre care multe sînt realizate cu acea claritate a gîndirii şi expresiei artistice care le face convingătoare. Este din acest punct de vedere un pas imens înainte faţă de saloanele oficiale burgheze de pildă, în care asemenea compoziţii pline de probleme, de idei, închinate oamenilor simpli, n-au existat şi nici n-ar fi putut să existe. Alături de compoziţii, portretele oamenilor înaintaţi, muncitori, ţărani şi intelectuali, vorbesc şi ele despre afirmarea puternică în artă a noului material de viaţă care îi inspiră pe artiştii noştri. Tot aşa şi în peisaj au apărut o serie de poziţii noi, care vădesc atît înţelegerea transformărilor ce se petrec în natură, cît şi sentimentul optimist, de mîndrie, pe care artistul îl încearcă în faţa frumuseţilor pămîntului natal.

Este uşor de înţeles că aceste caracteristici noi ale preocupărilor artiştilor noştri n-au putut apărea şi nu s-au putut dezvolta decît în cursul luptei tenace purtată pentru înlăturarea concepţiilor formaliste, decadente, promovate în trecut de burghezie şi care aveau încă rădăcini serioase în mentalitatea multor artişti. A fost necesar să se spargă printr-un efort unit, colectiv, cercul îngust, tiparele individualiste ale unei arte minore, de salon, străină de realitate şi deformînd-o, pe gustul pervertit al unei minorităţi care se temea de adevărul vieţii, pentru a face ca în arta contemporană romînească să înceapă să bată suflul unei arte cu un profund caracter popular. Spargerea acestor bariere, care au încătuşat talentul multor artişti în trecut, constituie una dintre cuceririle cele mai importante ale artei noastre. Ecourile acestei lupte se mai aud încă şi azi, reziduurile concepţiilor vechi n-au fost încă complet înlăturate şi împotriva lor lupta nu trebuie să înceteze nici o clipă, dacă vrem ca aerul tare al vieţii să respire şi mai din plin din noile noastre opere.

Ca un efect firesc al transformărilor de concepţie, care au adus pe primul plan viaţa nouă a poporului, trebuie înţeleasă şi creşterea serioasă a nivelului artistic profesional. Meseria adevărată, cinstită, limbajul clar, expresiv, nuanţat, al desenului, culorilor, compoziţiei, volumelor, luminii, etc., pe care concepţia formalistă îl denaturase complet, îşi recapătă treptat însemnătatea în ochii artiştilor, care recunosc că fără un asemenea limbaj artistic realist nu pot fi făurite imagini care să exprime idei şi sentimente profunde. Perfecţionarea necontenită a mijloacelor de expresie cu scopul de a da viaţă temelor mari, esenţiale, ale realităţii este una dintre problemele capitale ale artei noastre.

Însuşindu-şi învăţătura leninistă cu privire la moştenirea culturală, care arată că arta nouă a socialismului trebuie să preia cele mai bune, cele mai înaintate trăsături ale artei trecutului, adică acele trăsături care în mod obiectiv au servit atît în conţinut cît şi în formă luptei poporului pentru progres, partidul nostru îndrumă pe creatori şi pe cercetătorii de artă să valorifice just, ştiinţific, opera marilor înaintaşi ai artei universale şi naţionale. Această poziţie principială fermă a constituit un mare ajutor pentru dezvoltarea artei actuale, întrucît ea a clarificat ideea că arta realismului socialist nu înseamnă o ruptură, ci o continuare, o dezvoltare în condiţii istorice noi, specifice, a filonului nesecat al realismului.

Această prea scurtă enumerare a unora dintre cuceririle cele mai de preţ cu care se mîndreşte astăzi arta noastră este menită să sublinieze faptul că în anii democraţiei populare arta romînească a făcut o cotitură radicală faţă de linia decadentă care o caracteriza în bună parte în anii dintre cele două războaie mondiale şi că, în ciuda tuturor greutăţilor şi a deficienţelor care mai există, ea şi-a dobîndit, prin luptă luminată de ideile partidului clasei muncitoare, un loc de seamă în viaţa obştească. Dacă ne gîndim la starea în care se afla arta atunci cînd a început această mişcare nouă, nu vom putea să nu recunoaştem că acest drum, de 11 ani numai, este pozitiv şi plin de perspective.

Este însă necesar totodată să ne oprim puţin şi asupra unor aspecte actuale importante ale dezvoltării artei noastre. Unii îşi închipuie de pildă că astăzi, în condiţiile luptei pentru slăbirea încordării internaţionale, în artă n-ar mai trebui să se pună un accent atît de puternic pe conţinutul de idei, că s-ar putea tinde spre « împăcarea » poziţiilor ideologice ale socialismului şi capitalismului cu privire la artă. Nimic mai fals şi mai dăunător decît asemenea concepţii primitive şi simpliste, care în ultima analiză nu fac altceva decît să încerce să slăbească poziţiile avansate cucerite de arta noastră. Principiul partinităţii artei, formulat magistral de Lenin în celebra sa lucrare, « Organizaţia de partid şi literatura de partid » şi care cere artistului să se

situeze deschis şi hotărît pe poziţiile cele mai înaintate ale societăţii, stă şi astăzi şi va sta întotdeauna la temelia artei şi culturii noi a poporului muncitor.

Principiul partinităţii — ca şi existenţa şi ascuţirea luptei de clasă în condiţiile trecerii de la capitalism la socialism — nu este un element subiectiv, pe care cineva ar putea să-l înlăture pur şi simplu, ci este un fenomen obiectiv, o cerinţă obiectivă a raportului dintre artă şi realitate, pe care artistul este dator s-o înţeleagă în profunzime şi pentru concretizarea căreia în propria lui artă, el trebuie să lupte dacă vrea ca opera sa să folosească societăţii.

Încercarea de a «împăca» concepţia socialistă şi cea burgheză despre artă se face cel mai adesea la adăpostul discuţiei despre necesitatea creşterii nivelului artistic al operei. Bineînţeles că ridicarea nivelului artistic este una dintre problemele cele mai importante ale artei noastre, asupra căreia partidul ne-a atras întotdeauna atenţia. Dar, din păcate, unii participanţi la discuţiile purtate în cadrul Uniunii nu arată clar că ridicarea nivelului artistic, profesional, nu poate duce la rezultate pozitive, dacă acest lucru nu se leagă strîns de făurirea unor lucrări în care să se pună cu îndrăzneală problemele mari, problemele esenţiale ale vieţii noastre, astfel încît poporul să simtă că ele îi dezvăluie cu mare putere emotivă propriile sale gînduri şi frămîntări. Mai sînt încă unii artişti care vorbesc cu un fel de dispreţ faţă de temă, pe care o consideră ca avînd o importanţă minimă în arta plastică, crezînd că am putea făuri o artă mare chiar pe teme minore, dacă ne vom concentra asupra şlefuirii maxime a mijloacelor de expresie. Este aci o confuzie gravă, o părere greşită, pe care o infirmă nu numai arta realismului socialist, dar întreaga artă universală din toate timpurile, care stă mărturie faptului că cele mai mari opere exprimă temele mari, fundamentale, ale societăţii. Se poate considera că această părere eronată găseşte un ecou deosebit printre artiştii comozi, care preferă să-şi perfecţioneze tehnica concentrîndu-se asupra unei naturi moarte, a unui peisaj sau a unui portret oarecare, decît atacînd compoziţii grele, unde trebuie muncit şi gîndit serios, unde trebuie înfrînte greutăţi pe care arta burgheză din trecutul nu prea îndepărtat ne dezobişnuise să le înfrîngem.

Rutina pe care o obţii «interpretînd» la infinit aceleaşi subiecte mărunte, statice, lipsite de probleme, de gîndire, este o «calitate» a artiştilor care se izolează de viaţă, ale căror preocupări nu depăşesc cercul îngust al atelierului şi al aşa ziselor «subtilităţi» cromatice pe care le prilejuieşte contemplarea unei scrumbii pe un ştergar alb. Dar aci nu e vorba de apărat sau de justificat «interesele» unor artişti izolaţi, pe care îi sperie dificultăţile inerente unui drum nou, unui drum mare. Aci este vorba despre interesele superioare ale artei noastre luată în ansamblu, despre configuraţia pe care această artă trebuie s-o aibă dacă sîntem de acord că ea trebuie să fie o oglindire a societăţii dinamice şi nesfîrşit de bogate în aspecte. Arta realismului socialist se deosebeşte de arta burgheză prin aceea că în ea se dezvoltă toate genurile, de la marea compoziţie murală pînă la figurina pe care ai putea-o întîlni în casa oricărui muncitor simplu. Este loc în arta realismului socialist pentru toate preferinţele sau înclinaţiile personale ale fiecărui artist pentru cutare sau cutare gen. Bineînţeles că ar fi nerealist să se pretindă — şi nici nu se pretinde — fiecărui artist să realizeze neapărat compoziţii mari. Expoziţiile noastre dovedesc din plin că peisajele care cîntă frumuseţile patriei în culori adevărate, sau naturile moarte realiste sînt preţuite şi iubite de public.

Dar ar fi cel puţin tot atît de nerealist din partea celor care nu pot, sau nu înţeleg încă suficient sarcinile măreţe ale artei epocii noastre, de a impune punctul lor de vedere îngust, mărunt, profesionalist, celor care au curajul, care-şi iau inima în dinţi şi cu toate greutăţile, cu tot riscul de a nu realiza de la primele lucrări capodopere definitive, pun astăzi bazele, deschid pîrtie unor opere de mare valoare, pe care atît ei, cît şi generaţiile tinere de mîine le vor realiza cu siguranţă. Este aci deosebirea dintre cei care simt răspunderea grea, de mare cinste, pe care o au faţă de popor şi de dezvoltarea continuă ascendentă a artei romîneşti şi cei care nu simt încă această răspundere şi, prea individualişti şi atenţi numai la fals înţeleasa «conştiinţă artistică», sfîrşesc prin a deveni, în cel mai bun caz, nişte «virtuoşi», care nu au nimic important de spus, care se susţin reciproc, lăudîndu-se între ei, cu ditirambe care cel mai adesea depăşesc chiar valoarea profesională obiectivă a tablourilor respective.

Partidul ne învaţă să fim exigenţi atît faţă de conţinutul cît şi faţă de forma operelor noastre. Cuvintele rostite de tov. Miron Constantinescu în raportul său cu prilejul celei de a 38-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie cu privire la sarcinile actuale ale artei noastre sînt deosebit de semnificative: «Ocolirea problemelor esenţiale şi actuale, tratarea lor obiectivist, apolitic, platitudinea şi lipsa de exigenţă faţă de măiestria artistică sînt străine artei realist-socialiste şi dăunează profund valorii creaţiei artistice, micşorîndu-i rolul social, educativ. Succese adevărate, corespunzătoare exigenţelor crescute ale poporului, pot obţine numai acei scriitori şi artişti în a căror conştiinţă şi creaţie pătrunde profund spiritul de partid, care-şi însuşesc profund ideile partidului revoluţionar al clasei muncitoare.»

Realismul socialist este o metodă de creaţie largă, în cadrul căreia se pot manifesta liber cele mai felurite personalităţi. El nu e nicidecum, aşa cum mai încearcă unii să insinueze, un tăvălug nivelator sau ceva care răpeşte artistului libertatea de exprimare. Dar realismul socialist nu inventează, nu creează personalităţi artistice acolo unde nu există realmente o personalitate, un talent. El nu face altceva decît să permită unui artist autentic să-şi desfăşoare din plin talentul. Dacă mai poate fi observată la noi în unele lucrări o anumită şablonizare a compoziţiei, un colorit monoton, personaje schematice, etc., de aceasta nu poate fi făcută răspunzătoare metoda realismului socialist — ci numai insuficienta maturitate sau chiar lipsa de talent a unor artişti.

In ceea ce priveşte libertatea de creaţie, cît de clar a arătat Lenin că esenţa libertăţii în creaţie constă în dreptul inalienabil al artistului de a alege calea artei pentru popor, pe înţelesul şi cu scopul

de a educa în spiritul socialismului poporul şi nu în falsa libertate de a se supune (îngenunchiat de de forţa sacului cu bani) gusturilor clasei exploatatoare. Libertate în afara intereselor de clasă, creaţie fără a te situa pe poziţia uneia sau a alteia dintre clase este o iluzie. Libertatea în creaţie şi spirit de partid sînt noţiuni care formează o unitate indisolubilă şi această unitate face parte integrantă din metoda realismului socialist.

Pe această bază şi înţelegînd particularităţile etapei actuale de dezvoltare a artei noastre, cînd unitatea artiştilor pe platforma metodei realismului socialist este în plin proces de formare, fără a fi încă desăvîrşită, dar cînd de pe acum majoritatea artiştilor valoroşi, autentici, au şi îmbrăţişat această cauză, sarcina noastră de răspundere constă în a nu slăbi cu nimic eforturile de a atrage mereu mai mulţi artişti la creaţie activă în acest spirit.

E uşor de înţeles că nu toţi artiştii vor putea crea dintr-odată ferm şi integral opere cărora să nu le poţi reproşa nimic. Faţă de artişti în genere, Lenin învăţa că trebuie procedat cu multă grijă şi atenţie. Formarea unei arte noi nu este un proces de conjunctură, un aspect al tacticii, ci o problemă grea, permanentă şi de durată. Aci este nevoie de înţelegere faţă de particularităţile fiecăruia, de dorinţa sinceră de a descoperi ceea ce e bun, pozitiv, valoros şi folositor poporului în creaţia sa, de multă răbdare şi perseverenţă în a convinge mai ales pe cei ce mai au încă confuzii sau reţineri, că realismul socialist este unica platformă a tuturor artiştilor cinstiţi şi care îşi iubesc poporul. Realismul socialist se însuşeşte nu dintr-odată, ci treptat — pe măsură ce artistul îşi maturizează gîndirea, elimină din conştiinţa sa reziduurile educaţiei burgheze pe care a primit-o în trecut, îşi perfecţionează mijloacele de expresie. De aceea este profund dăunător să se adopte o atitudine rigidă faţă de artişti şi mai ales e dăunător să se judece opera lor fără o serioasă competenţă artistico-ştiinţifică.

La noi, în cadrul Uniunii, al Ministerului Culturii şi în presă s-au făcut în unele ocazii aprecieri superficiale şi greşite despre operele unor artişti şi s-au creat chiar în mod artificial curente de opinie, insuficient justificate, pentru sau contra unei anumite lucrări, ceea ce a dus în unele cazuri, chiar la paralizarea activităţii unora, sau invers la îngîmfarea şi autoliniştirea cu nimic întemeiată din partea altora.

În orice caz, aceasta a făcut un prost serviciu cauzei artei noi. Aceasta dovedeşte că nivelul criticii noastre este încă scăzut, că nu se face întodeauna o analiză profund ştiinţifică, animată de dragoste pentru cauza mare a artei realismului socialist. Este necesar ca toţi cei ce activează pe tărîmul criticii să lupte pentru a îndrepta această situaţie, întrucît critica de artă răspunde nu numai faţă de artist, ci şi faţă de opinia publică artistică, la formarea căreia contribuie într-o măsură însemnată.

În strînsă legătură cu cele de mai sus se ridică problema necesităţii unei formaţii ideologice cît mai înalte a artistului de tip nou. Mai circulă încă păreri care subapreciază sau chiar neagă necesitatea studiului marxism-leninismului de către artişti. Se invocă aci părerea că marii artişti ai trecutului n-au cunoscut marxism-leninismul şi totuşi au creat opere durabile.

Şi aci, avem de-a face cu o opinie pe care o profesează cei ce nu simt încă chemarea unei arte care să-şi spună cuvîntul în marile probleme ale epocii noastre. Se uită însă cîteva lucruri esenţiale. Întîi că marii artişti ai trecutului au fost întotdeauna legaţi, mai mult sau mai puţin, de cercurile înaintate, de filozofia materialistă, de gîndirea inovatoare revoluţionară pentru epoca lor, şi că, datorită tocmai acestor legături, ei au izbutit să creeze opere tipice. Dacă ne-am referi numai la Renaştere, unde multilateralitatea preocupărilor artiştilor (şi filozofia, gîndirea, a ocupat aci un loc de seamă) este bine cunoscută şi încă ar fi suficient pentru a arăta că un artist care nu cunoaşte poziţiile cele mai înaintate ale gîndirii epocii lui, îşi reduce considerabil şansele de a exprima tipicul. Pe de altă parte, sarcinile istorico-sociale care stau în faţa omenirii în secolul nostru, reprezintă o trecere radicală de la un întreg ciclu de orînduiri bazate pe exploatare la o formă cu totul nouă, lipsită de exploatare şi de aceea această perioadă revoluţionară cere o ascuţime şi o profunzime a gîndirii artistice pe care arta trecutului n-a avut-o niciodată, calitate a gîndirii pe care în mod evident numai marxism-leninismul — teoria socialismului ştiinţific — o poate da.

Marxism-leninismul este, aşa cum ne învaţă partidul nostru, acea ştiinţă pe care trebuie să o cunoască toţi cetăţenii patriei noastre, indiferent de profesiunea lor. Cu atît mai mult în domeniul artei, care este un domeniu al ideologiei, al cercetării vieţii sub aspectul ei sintetic, marxism-leninismul reprezintă busola sigură care îi uşurează creatorului înţelegerea complexităţii vieţii şi alegerea justă a materialului viu pe care îl va folosi în arta sa. Din păcate, noi încă nu ne putem lăuda cu un nivel ideologic destul de ridicat al artiştilor. Cu siguranţă că aceste lipsuri au contribuit la sărăcia de idei care a caracterizat o serie de lucrări în expoziţiile ultimilor ani.

Foarte actuală este pentru noi înţelegerea faptului că studiul marxism-leninismului nu este un scop în sine şi că el trebuie legat strîns de obiectivul său direct, acela de a cunoaşte în profunzime, nemijlocit, realitatea, de a fi aplicat, de a folosi din plin artistului atunci cînd acesta se documentează, cînd studiază, cînd aprofundează viaţa eroilor operelor sale. În anul care a trecut, s-au făcut progrese însemnate în raport cu anii precedenţi în cunoaşterea directă a vieţii de către artist. Uniunea şi Fondul Plastic au ajutat serios aci. Procesul îmbinării teoriei cu practica trebuie să fie permanent şi din ce în ce mai adînc. Se întîmplă încă adesea ca o călătorie de documentare să nu dea rezultate bune pentru cutare sau cutare artist, căci acolo, la faţa locului, acesta, izbit de multiplicitatea aspectelor, încîntat de coloritul local, furat de pitorescul exterior, nici nu bănuie cîte lucruri interesante cu privire la viaţa oamenilor ar putea descoperi, dacă dintr-un spectator timid s-ar transforma într-un participant activ, care să facă legătura între fenomenele izolate, care, cercetînd mai de aproape, în lumina cunoştinţelor sale politico-ideologico-sociale, să descopere aspectele noului, care nu peste tot sar în ochi, dar care există

asemenea unei nestemate îngropate în adînc ce aşteaptă să fie scoasă la iveală. Pentru aceasta, este, bineînţeles, nevoie de o gîndire marxistă, adică de capacitatea de a sezisa lucrurile în înlănţuirea lor dialectică, de a deosebi necesarul de întîmplător, pentru că numai necesarul este substanţa artei realismului socialist, în timp ce întîmplătorul nu poate duce decît la formalism sau naturalism.

Ne lovim aci de încă o problemă actuală a etapei prin care trecem — aceea de a înţelege bine că epoca noastră, că dezvoltarea societăţii noastre nu se pot mulţumi cu realismul care constată numai o existenţă, ci are nevoie de realismul-socialist care afirmă hotărît ce e nou în această existenţă. Există unii artişti, şi chiar dintre cei mai talentaţi, care resping sincer şi hotărît orice manifestare a formalismului. Pentru ei arta este o problemă prea serioasă, ca să poată accepta sau recunoaşte vreo valoare unei pseudo-arte, trucate. În faţa realităţii ei sînt animaţi de un sentiment profund, autentic, de dragoste, de contopire omenească cu ea. Opera lor reprezintă adesea expresia acestei recunoştinţe faţă de marea natură, faţă de om, înţeles în concepţia lor ca un element permanent, care nu se schimbă, peste care trec anii şi frămîntările sociale, dar care rămîne acelaşi în esenţă. Arta lor e realistă, pe înţelesul celui mai larg public, adică are soliditatea construcţiei reale. În opera lor se simte forţa, talentul. Şi totuşi... asemenea lucrări ne par încremenite, izolate undeva într-un timp şi un spaţiu nedefinit. De ce nu ne vorbesc asemenea lucrări despre omul zilelor noastre care se schimbă necontenit (nu este adevărat că rămîne acelaşi), căci cum ar putea rămîne acelaşi omul care nu prea de mult trebuia să poarte jugul exploatării, dar care astăzi se simte stăpîn pe soarta lui. Mai este încă greu, mai sînt multe de îndreptat, dar spinarea îi e dreaptă şi voinţei lui lucide de a-şi îmbunătăţii mereu mai mult viaţa nu i se mai opune acea forţă monstruoasă care cîrmuia pe vremuri ţara. Dimpotrivă, el e stăpîn aci şi nu e forţă care să-l poată întoarce în trecut. Oare această conştiinţă, acest sentiment, acest om nou, nu reprezintă cu adevărat originalitatea epocii noastre? Oare nu prezenţa lui în operele noastre le-ar ancora pe acestea adînc în viaţa poporului?

Oare nu mersul în pas cu epoca, privirea pătrunzătoare spre ziua de mîine, sentimentul că simţi umărul acestui tovarăş muncitor care te priveşte cu încredere îţi dă ţie, artist, satisfacţia morală, profundă, că îţi faci datoria? Oare nu acesta este idealul de artist către care trebuie să tindem?

Pentru unii, realismul reprezintă bineînţeles un pas înainte faţă de trecut şi aceasta merită preţuire cînd este rezultatul unei victorii repurtate de artist asupra vechii concepţii formaliste. Dar epoca cere artei mai mult, îi cere un conţinut nou, original, pe care epocile trecute nu i l-au putut da, îi cere un conţinut revoluţionar, expresie puternică a ceea ce e nou în viaţă, specific socialismului. Şi aceasta nu poate fi realizat decît identificîndu-te cu concepţia şi viaţa celor ce muncesc, folosind în creaţie metoda realismului socialist, potrivit căreia artistul interpretează realitatea în dinamismul şi continua ei mişcare de la inferior la superior.

Este o datorie a fiecăruia dintre noi, *dar mai cu seamă este o datorie a celor mai talentaţi dintre noi*, să pună umărul pentru a crea mai mult decît pînă acum, mai bine, mai profund, mai artistic, chipul acestui om nou, care se răsfrînge ca o rază de soare trecută printr-un cristal într-o mie de chipuri diferite.

Este necesar totodată ca aportul acelor artişti care luptă cu greutăţile inerente acestui drum, care atacă piepţiş genul compoziţiei pentru a reliefa noul din viaţă, să fie just preţuit şi stimulat de către Uniunea noastră şi de către organele de stat care se ocupă de problemele artei, bazîndu-se în acest sens, mai mult decît în trecut, pe o analiză principială, ştiinţifică, competentă, a operei.

Întîmpinînd cel de al doilea Congres al P.M.R., artiştii noştri sînt conştienţi de rolul imens pe care l-a avut partidul în toţi aceşti ani pentru promovarea unei arte noi, pentru crearea condiţiilor morale şi materiale necesare unei munci artistice susţinute în care artistul a devenit un factor preţuit pe merit. Între artişti se statorniceşte o atmosferă de ajutor reciproc tovărăşesc, care nu exclude, ci presupune o critică reciprocă tovărăşească, principială. Artiştii din rîndurile minorităţilor naţionale se bucură de drepturi egale, iar mişcarea artistică din regiuni se dezvoltă continuu. Nu se poate compara situaţia socială de azi a artistului cu cea de dinaintea războiului, sau cu situaţia artistului în alte ţări capitaliste din occident. Despre acest lucru au vorbit convingător numeroasele delegaţii de artişti veniţi la noi în vizită, din Anglia, Olanda, Suedia, Italia, Mexic, Argentina, şi din alte părţi, care au recunoscut superioritatea poziţiei sociale a artiştilor din ţările socialiste faţă de cea din ţările capitaliste. Înfăptuirea cu succes a planului cincinal şi în genere dezvoltarea rapidă a economiei noastre creează condiţii noi pentru un sprijin şi mai puternic acordat artei plastice. Marile construcţii socialiste, îndeosebi cele cu caracter social-educativ, solicită din plin contribuţia artiştilor plastici, prin felurite opere începînd cu pictura monumentală, frescă, mozaic, reliefuri şi pînă la pictura şi grafica de şevalet destinată interioarelor. Printr-o hotărîre a guvernului s-au prevăzut în acest scop fonduri anuale însemnate în bugetele tuturor departamentelor care realizează asemenea construcţii. Începe cu aceasta o etapă nouă în dezvoltarea artei monumental-decorative, a artei care se adresează prin excelenţă maselor.

Cu atît mai mult cresc însă sarcinile noastre artistico-ideologice. Se ridică probleme noi pe o scară necunoscută încă la noi vreodată în trecut. Acestea sînt perspective cu adevărat măreţe, cărora va trebui să le facem faţă cu toată răspunderea. Partidul şi oamenii muncii ne acordă toată încrederea şi aşteaptă de la noi un nou avînt în creaţie. Să răspundem printr-o strîngere puternică a rîndurilor noastre în jurul principiilor realismului socialist — călăuza sigură a înfloririi artei romîneşti.

GÎNDURI DESPRE ARTA NOUĂ

Semnarea Apelului pentru un pact al Păcii — *ulei* — 1952

O bună parte a vieții mi-am consacrat-o educării tinerelor generații de artiști și știu din propria mea experiență cîte piedici avea de întîmpinat un artist care vroia să se afirme. O mare parte din energia sa trebuia să se cheltuiască în lupta de fiecare zi cu tot felul de greutăți care proveneau în bună parte din lipsa de interes a oficialității pentru nevoile artiștilor.

De tot atîtea piedici și de aceeași lipsă de interes s-au izbit și strădaniile depuse de oamenii luminați și doritori de progres pentru a obține remedierea acestei situațiuni.

Abia astăzi, ceea ce a rămas atîta vreme un vis neîmplinit, a început, prin grija și atenția deosebită pe care o acordă partidul artei și artiștilor, să devină o realitate. Casele de creație, atelierele care sînt puse la dispoziția artiștilor de talent, sprijinul material acordat prin comenzi, achiziții și prin întreaga activitate a Fondului Plastic, stimularea morală prin decernarea de premii și titluri de înaltă prețuire, prestigiul de care se bucură artiștii în ochii publicului, iată fapte care ilustrează transformarea profundă petrecută în ultimul deceniu în poziția socială a artistului, ca rezultat al înțelegerii rolului însemnat pe care arta îl are în societate.

Acad. CAMIL RESSU
Artist al Poporului
Laureat al Premiului de Stat

Academicianul A. Toma — *ulei* — 1952

A face realism în artă cred că înseamnă a înfățișa natura, viața, dar a o reprezenta călăuzit de criteriile adevărului și frumosului, adică alegînd aspectele cele mai pline de înțeles și totodată cele mai nobile și mai armonioase, în ce privește ritmul liniilor compoziționale, culoarea, proporțiile. Am fost și sînt împotriva naturalismului, care, nedeosebind între frumos și urît, cultivînd chiar ceea ce e vulgar și josnic, urîțește și banalizează arta. Socot de asemenea că nu se poate face artă adevărată fără a trăi subiectul ales cu toată intensitatea, fără a simți în fața motivului o emoție vie, autentică. Dragostea de natură, de oameni, de viață, sinceritatea emoției artistice sînt, după mine, condițiile esențiale al creației.

Nu pot decît să prețuiesc faptul că se recunoaște însemnătatea lor hotărîtoare pentru dezvoltarea artei noi a zilelor noastre.

Am dorit întotdeauna ca arta să pătrundă cît mai adînc în popor. Am lucrat mult pe tărîmul graficii — genul cel mai popular și susceptibil de cea mai largă răspîndire — și am sprijinit orice inițiativă menită să pună lucrările de artă la îndemîna celor mulți. Sînt de aceea cu tot sufletul alături de toți cei care, astăzi mai mult decît oricînd, depun neprecupețite strădanii pentru ca arta să devină un bun, o bucurie a întregului popor.

Acad. J. AL. STERIADI
Artist al Poporului
Laureat al Premiului de Stat

Țărănci torcînd — *ulei* — 1949

Facem o artă nouă. Făurim în țara noastră arta realismului socialist. În cadrul ei este loc pentru toți artiștii, pentru toate temperamentele, pentru toate înclinațiile personale. Să înțelegem așa cum trebuie acest lucru! Va fi în folosul dezvoltării armonioase, vii, a artei noastre.

În munca mea de creație m-a călăuzit convingerea că nu poți face nimic durabil în artă, dacă nu pornești de la natură, de la viață. Am rămas credincios acestui principiu și mă bucur că metoda realismului socialist stăruie atît de mult asupra legăturii artistului cu viața. Iar astăzi, cînd tot ce creăm e pentru popor, socot că nu e într-adevăr nimic mai firesc decît să ne inspirăm din viața, din faptele lui.

Dar să faci artă, artă valabilă, mare, nu e lucru ușor. Este nevoie pentru aceasta, în afară de talent, de timp, de condiții, de o mare exigență față de sine însuși. Partidul ne-a creat condiții optime de lucru, ne asigură timpul și tihna de care avem nevoie. Datori sîntem să răspundem grijii și sprijinului ce ni se acordă, să dăm poporului acele opere de mare artă pe care el le așteaptă și le cere de la noi.

Acad. IOSIF ISER
Artist al poporului
Laureat al Premiului de Stat

Intîlnirea — *bronz* — 1950

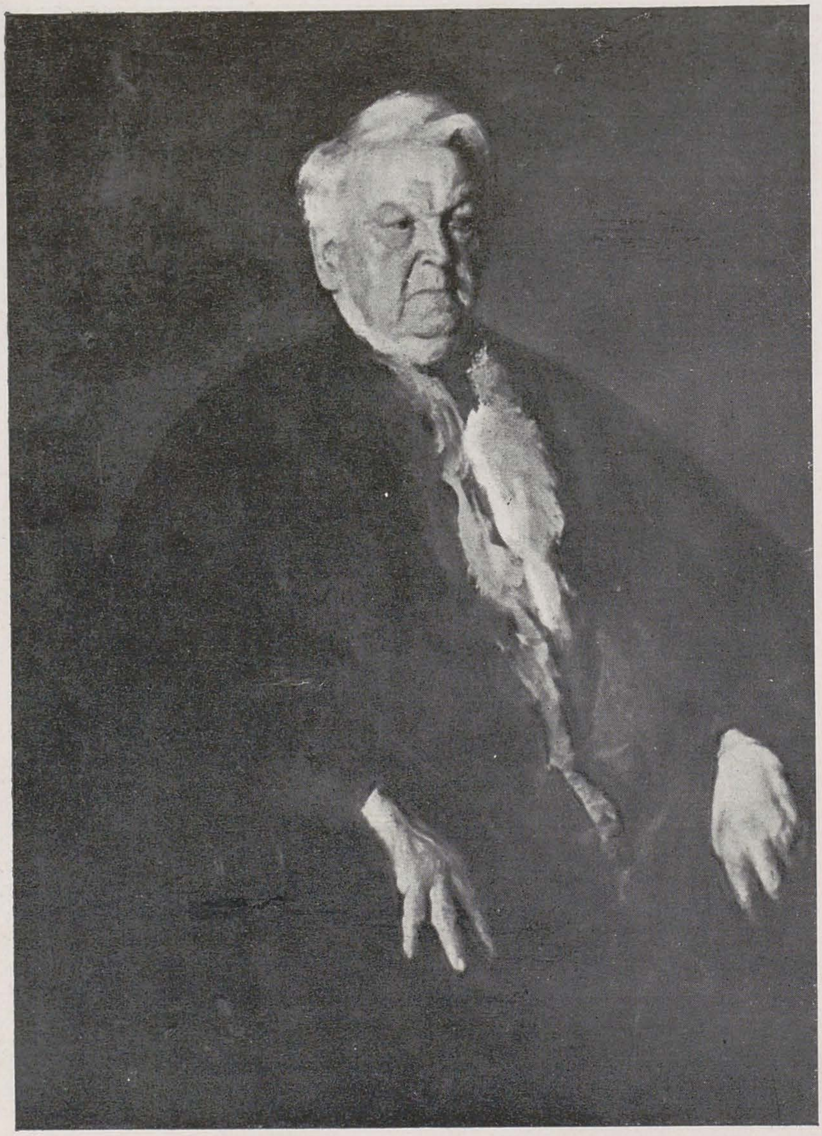
Sculptorul îşi exprimă gîndurile prin intermediul corpului omenesc. Acesta este subiectul său etern şi, fiind sculptor, am fost îndrăgostit de acest subiect întotdeauna. Dar cîtă diferenţă este între felul cum înţelegeam omul înainte şi cum îl înţelegem astăzi! Înainte, pentru mine şi pentru alţii care fusesem educaţi la fel, omul era un element pe care îl priveam formal, la care ne plăcea adică numai linia exterioară, care putea fi interpretată decorativ. Iar interpretarea era de multe ori o deformare a naturii. Cît de departe sîntem azi de această concepţie! Partidul ne-a ajutat să pătrundem dincolo de aspectul exterior, formal, în inima omului, în sufletul său, în conştiinţa sa. El ne-a arătat că numai înţelegînd adîncurile conştiinţei sale, putem să spunem că îl cunoaştem cu adevărat şi că îl iubim. Partidul ne-a arătat cum să iubim pe om şi pe care dintre oameni trebuie să-i iubim mai presus de orice, adică pe acei oameni care prin munca lor plină de patriotism se află în fruntea luptei pentru socialism şi pace.

Aceasta ne-a făcut să înţelegem în acelaşi timp că în trecut greşeam considerînd frumosul ca ceva pur formal şi că, pentru a face cu adevărat artă mare, trebuie să luptăm pentru a exprima aceste elemente înaintate ale vieţii sufleteşti.

Partidul ne învaţă că drumul spre măiestria artistică trece neapărat prin inima caldă şi curajoasă a omului simplu. Numai astfel vom crea o artă militantă, sinceră, pătrunsă de spirit de partid.

Pentru mine, şi sînt sigur că pentru foarte mulţi alţi artişti, aceasta a însemnat o adevărată revelaţie pentru care sîntem profund recunoscători partidului.

BORIS CARAGEA
Membru corespondent al
Academiei R.P.R.
Maestru emerit al artei din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat



Maestrul Mihail Sadoveanu — *ulei* — 1953

Sfîrşitul acestui an oferă artiştilor plastici încă un prilej de a face bilanţul activităţii lor prin aceea că deschiderea expoziţiilor regionale se face sub semnul întîmpinării celui de al II-lea Congres al Partidului.

Acest fapt prezintă o importanţă cu atît mai mare cu cît impune artiştilor o verificare retrospectivă a muncii lor, nu numai pe un singur an, ci pe o întreagă perioadă de peste un deceniu. În acest răstimp, antrenaţi de o nouă înţelegere a vieţii, de o nouă optică, ei şi-au axat activitatea pe tratarea unor teme în care aspectul social susţine cu valori de ordin plastic ideea omului nou şi a vieţii noi.

Este interesant de urmărit drumul gradat parcurs în acest deceniu şi linia evolutivă pe care artiştii au mers spre o înţelegere din ce în ce mai deplină a rolului pe care ei îl au în noua orînduire socială.

Exigenţa mereu sporită faţă de creaţia lor pune tot mai mult accentul pe concordanţa dintre conţinut şi formă, lăsînd drum liber originalităţii şi personalităţii artistului, şi, prin aceasta, promovînd calitatea valabilă a operei. De aceea, azi, opera de artă îşi găseşte propriile condiţii de realizare.

Inspirată din aspectele multiple şi inepuizabile ale vieţii, ea se adresează omului prin mijloacele specifice ce stau la îndemîna creatorilor.

O înţelegere adîncă a realităţii, o participare activă şi sinceră la efortul colectiv, o însuşire din ce în ce mai desăvîrşită a meşteşugului şi a mijloacelor de exprimare, iată datoria supremă ce se impune artiştilor în acest ceas.

CORNELIU BABA
Maestru emerit al artei din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Tipografie ilegală — *ulei* — 1950

Erau anii grei ai asupririi, de care sufereau milioane de oameni şi fiii cei mai buni ai poporului. Erau ani grei, fără orizonturi, ani ai urii pentru tot ce-i omenesc. În acest mediu a trăit artistul şi am trăit şi eu.

Arta societăţii burgheze, expoziţiile Saloanelor Oficiale, neseriozitatea lor, spiritul individualist, antiuman care a dominat arta, înjosirea şi exploatarea spirituală a artistului, toate acestea au pregătit un teren fertil in mine pentru ideile partidului.

Mi-am dat seama că trebuie să lupt pentru aceste idei, că realizarea lor înseamnă o eră cu totul nouă, o lume care este a adevărului. Aşa s-a cristalizat în mine şi convingerea că arta îşi va găsi rolul său adevărat, va servi cauza poporului, şi că eu, la rîndul meu, va trebui să lupt pentru această idee.

Această convingere mi-a dat o bază solidă, o siguranţă şi un scop hotărît in munca mea.

De atunci au trecut mulţi ani şi am putut vedea cum se naşte o lume nouă, am luat parte la frămîntările ei, la transformările ei revoluţionare, şi noi, artiştii, am primit învăţăturile partidului, prin care am putut pătrunde în esenţa fenomenelor vieţii noi.

De mai multă vreme lucrez la o compoziţie care oglindeşte un moment important în istoria partidului nostru. În ea vreau să redau forţa de neînfrînt a luptătorilor comunişti şi solidaritatea proletară. Aş dori să evoc acele timpuri frămîntate şi de sacrificiu pentru cauză, şi figuri de luptători adevăraţi, să cuprind într-o imagine cît mai convingătoare lumina aprinsă de partid în bezna asupririi negre.

Aş dori să dau acestei lucrări căldura sentimentelor pe care le port faţă de luptătorii neînfricaţi, faţă de cauza noastră, faţă de partidul nostru.

ŞTEFAN SZÖNYI
Artist emerit al R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Oţelar — *ghips patinat* — 1954

Dacă în creaţia noastră plastică am putut trece de la temele minore, goale de orice conţinut şi fără semnificaţie, la teme complicate de compoziţie în care să căutăm să exprimăm în imagini vii viaţa clocotitoare a poporului nostru şi dacă, de la rătăcirile sterile şi înjositoare pentru inteligenţa şi iscusinţa omenească, am putut trece la o artă care să dovedească o cît mai înaltă măiestrie, aceasta se datoreşte numai şi numai partidului clasei muncitoare.

Prin condiţiile prielnice ce ni se creează aproape fără întrerupere, condiţii cum niciodată nu au avut artiştii în ţara noastră, prin ajutorul şi dragostea cu care în permanenţă sîntem călăuziţi, partidul ne-a deschis calea liberă spre cele mai înalte realizări plastice.

El ne-a îndemnat să ne întoarcem privirea către comorile artei noastre populare şi să ne adăpăm din izvorul nesecat al imaginaţiei creatoare a poporului.

El ne-a îndemnat să reluăm gloriosul drum străbătut cu atîta cinste de clasicii plasticei noastre şi, urmîndu-le exemplul, să învăţăm din măiestria şi ţelul artei lor.

De asemenea, tot partidul ne-a îndemnat să ne apropiem inima de inima poporului nostru, să-i ascultăm bătăile în care răsună ecoul de veacuri al frămîntărilor, al luptei, dîrzeniei şi victoriilor lui şi ne-a învăţat că numai atunci cînd acestea vor vibra în creaţia noastră, vom reuşi să dăm la iveală opere nemuritoare, care, străbătînd nesfîrşitul veacurilor, vor ocupa cu cinste locul ce li se cuvine în tezaurul cultural al popoarelor.

Mergînd pe drumul ce ni s-a deschis, să depunem o muncă plină de rîvnă pentru atingerea celor mai înaintate culmi ale artei, care va marca în istorie epoca renaşterii poporului nostru.

ION IRIMESCU
Maestru emerit al artei din R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Ana Ipătescu — *ulei* — 1949

Înainte de 23 August 1944 în arta noastră a existat o adevărată confuzie ideologică. Cu ajutorul partidului am izbutit să înțelegem multe lucruri și în primul rînd ne-am dat seama că o societate nouă cere o artă nouă. Această artă nouă se adresează poporului. De aceea ea trebuie să fie legată de popor, să-i oglindească viața și năzuințele, să-l ajute în luptele și strădaniile sale. Numai astfel ea va găsi un ecou în rîndurile celor cărora li se adresează. Opera de artă devine un mesaj adresat poporului. Ea își află izvorul de inspirație în viața poporului. Contactul cu poporul e cel mai de seamă stimulent al artistului, iar prețuirea acestuia îi e cea mai mare răsplată.

Rareori, în viața mea de pictor, am simțit o bucurie mai adevărată decît atunci cînd mi-am dat seama că un tablou al meu, *Ana Ipătescu*, a putut trezi un ecou în marele public.

Cea mai nobilă menire a artei e de a lupta în slujba omului, a păcii și a propășirii poporului. Și această justă orientare ne-a dat-o partidul.

ALEXANDRU CIUCURENCU

Stejari pe malul Neajlovului — *ulei* — 1954

Pe vremuri, plasticii romîni aveau un Sindicat, dar nu se grupau în jurul lui ca în jurul unui drapel, nu găseau în el vreun sprijin, vreo înțelegere pentru nevoile lor sau pentru greutățile ce întîmpinau în creație. În afară de gîlcevile ce se iscau cu ocazia schimbărilor conducerii, sindicatul era într-o permanentă somnolență.

În timpul regimului fascist, sindicatul a fost desființat și înlocuit cu o formație cu iz naționalist. Cele două formule nu aveau un program, interesele artiștilor, linia generală a activității plastice lipseau cu desăvîrșire din statute și regulamente.

Zdrobiți de greutățile vieții, artiștii căutau în afară de artă mijloacele de existență, ceea ce însemna renunțarea la artă, sugrumarea, înăbușirea ei.

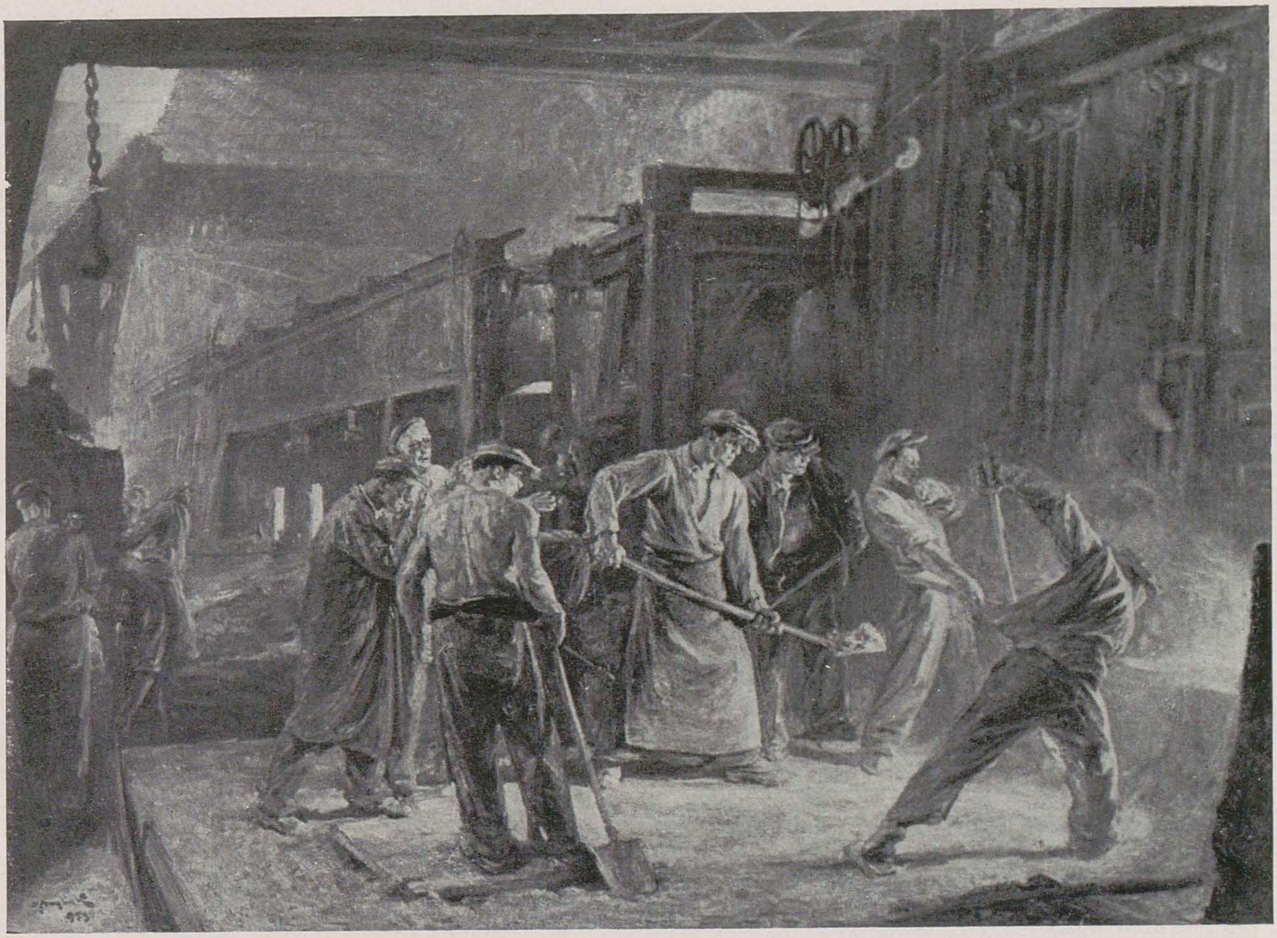
Talente irosite, morți premature, existențe mizerabile — Andreescu, Henția, Pop Sabin, Pantelimon — și cîți alții! Iată tributul greu, plătit societății burgheze, egoiste, mărginite, fără interes pentru frumos.

Într-un astfel de mediu artele nu puteau — decît cu rare excepții — să se dezvolte. La baza activității artistice era anarhia. Pictorul recurgea la formulele abracadabrante, absurde, pe care le practica occidentul. El le etala pe pînză fără convingere, fără alt scop decît de a stimula blazații și snobii.

În regimul nostru de democrație populară, lucrurile s-au schimbat. Putem spune că de cîțiva ani asistăm la renașterea plasticii romînești. În locul formulelor absurde, inutile, pe care toți artiștii din generația mea — fără nici o excepție — le-au practicat, privim astăzi viața, căutăm să o înțelegem, și, mai ales, înțelegem că datoria artistului este să ție pasul cu toți acei ce fac eforturi uriașe pentru crearea socialismului în țara noastră.

Nu este sacrificiu pe care regimul să nu-l facă pentru ca artistul să-și vadă numai și numai de arta lui. Greutățile materiale, acea teribilă racilă de care artistul suferea în trecut, au fost lichidate. În afară de aceasta ajutorul moral, sprijinul și solicitudinea îi sînt acordate în fiece moment, astfel că artistul simte că este membrul unei familii în sînul căreia găsește sprijinul necesar pentru a deveni util artei, societății și lui însuși.

LUCIAN GRIGORESCU
Membru corespondent al Academiei R.P.R.

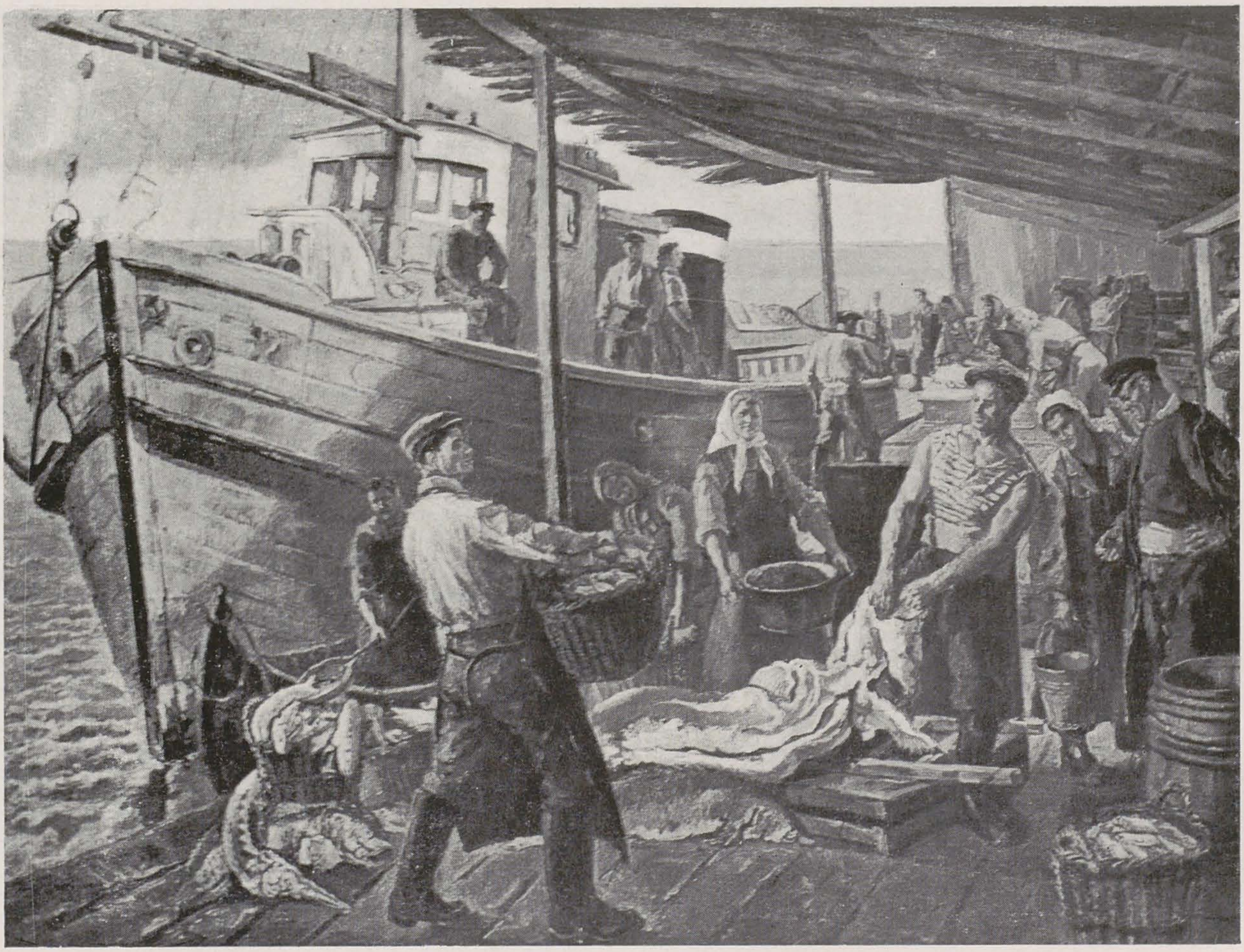


Reparaţie la cuptoare la Uzinele Reşiţa — *ulei* — 1953

Un artist plastic nu poate lucra, dîndu-şi întreaga măsură, dacă nu are condiţii materiale prielnice: un atelier convenabil şi comenzi care să-i asigure traiul, oferindu-i în acelaş timp climatul şi timpul liber necesar creaţiei. În trecut puţini erau pictorii care să fi avut aceste condiţii şi cred că, la decadenţa artelor plastice în regimurile burgheze, nu puţin au contribuit, pe lîngă celelalte cauze izvorîte dintr-o defectuoasă orînduire socială, şi condiţiile mizere în care trebuiau să lucreze artiştii plastici.

Aceste condiţii nu permiteau un studiu serios şi aprofundat, care singur poate duce la o tehnică capabilă să servească la realizarea plastică a unei viziuni realiste şi cu atît mai mult nu permiteau atacarea de compoziţii tematice. Cel puţin în ceea ce mă priveşte pe mine, eu am simţit din plin lipsa acestor condiţii, fapt care punea între mine şi năzuinţele mele creatoare o prăpastie de netrecut. Dar, ca multe alte lucruri care păreau pe vremea aceea iluzii şi astăzi sînt realităţi, şi această prăpastie care părea de netrecut a dispărut şi iată că acum nu mai visez amar la ceea ce aş putea face dacă aş avea condiţii bune de lucru, ci muncesc din plin în condiţii materiale mai mult decît satisfăcătoare. Acum pot adînci lucrurile, pot ataca ample compoziţii tematice, pentru care am şi spaţiu şi posibilităţi de documentare, dar mai ales am nenumărate ocazii de a căuta viaţa nouă care se naşte şi se dezvoltă în fiecare zi în scumpa noastră patrie. Şi toate acestea datorită unei noi orînduiri sociale în care artistul nu mai este doar un furnizor de senzaţii inedite pentru burghezul plictisit şi cinic, ci un factor principal în procesul de creare a acestei vieţi noi, în care exploatarea omului de către om trebuie să dispară, dînd loc respectului pentru om, încoronare a vieţii. De aceea nu pot decît să fiu recunoscător Partidului Muncitoresc Romîn — factor hotărîtor în aceste schimbări sociale unghiulare — care mi-a dat posibilitatea să mă realizez ca pictor şi astfel să contribui la procesul de creare a unei noi societăţi.

OCTAVIAN ANGHELUŢĂ
Artist emerit al R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat



Bogăția apelor noastre — *ulei* — 1953

An de an, arta noastră a făcut noi pași înainte, a înregistrat noi și însemnate realizări. Experiența muncii de pînă acum ne-a dovedit că toate aceste succese au fost cu putință numai datorită efortului colectiv, înmănunchierii forțelor, creării unui front unic al artiștilor însuflețiți de aceleași aspirații. Iată de ce am convingerea fermă că întărirea muncii colective, consolidarea și lărgirea acestui front unic și antrenarea tuturor artiștilor spre obiectivele principale pe care le urmărim, au o importanță hotărîtoare în lupta pentru dobîndirea de noi succese și cucerirea de noi poziții pe calea spre înfăptuirea realismului socialist în țara noastră. O muncă perseverentă, neobosită, trebuie dusă în această direcție, după cum o muncă metodică și tenace trebuie dusă pentru ca întreaga masă a artiștilor să-și însușească în adîncime concepția marxist-leninistă despre artă și să fie astfel bine înarmată în lupta cu influențele și rămășițele ideologiei burgheze în artă.

La baza tuturor operelor de valoare create de artiștii noștri în anii din urmă stă înțelegerea rolului educativ, transformator al artei în viața socială, stau principiile fundamentale ale esteticii marxist-leniniste, stă adoptarea poziției partinice în aprecierea și redarea aspectelor realității.

Tot ce am învățat, toate înfăptuirile noastre le datorăm partidului, apropierii de viață, de popor, valorificării tradiției artei noastre realiste și a artei universale, însușirii experienței artiștilor sovietici.

Dar ceea ce am învățat, ca și succesele obținute pînă astăzi, nu reprezintă decît o mică parte din ceea ce partidul și poporul întreg sînt îndreptățiți să aștepte de la noi.

Sîntem de aceea datori să depunem eforturi sporite pentru a făuri tot mai multe opere în care conținutul socialist să se îmbine cu forma națională, tot mai multe opere care să înfățișeze cu o înaltă măiestrie temele actualității și prin aceasta să sprijine, cu toată puterea de convingere a adevărului și frumosului, revoluția noastră culturală.

Acesta este pentru noi, artiștii, singurul fel în care putem dovedi prin fapte dragostea față de popor și devotamentul față de partidul clasei muncitoare, care ne conduce neabătut, în artă și în viață, pe căile progresului.

M. H. MAXY
Artist emerit al R.P.R.

Ilustraţie la *Istorisiri vechi şi nouă* de M. SADOVEANU — 1954

Am recitit cu prilejul împlinirii unei jumătăţi de veac de la apariţie, articolul lui V. I. Lenin intitulat « Organizaţia de partid şi literatura de partid ». Tezele enunţate în urmă cu cinci decenii constituie temelia esteticii noastre şi un îndrumar de preţ pentru orice creator de artă.

Într-adevăr, care artist plastic din ţara noastră poate uita anii ruşinosului regim de incultură burgheză, în care creatorului îi rămînea o singură libertate, aceea de a trăi sub teroarea proprietarilor de săli de expoziţie şi de a ghici pseudo-gustul unor minorităţi snoabe şi intolerante.

Artiştilor care refuzau să îngenuncheze în faţa sacului cu bani capitalist, le mai rămînea o libertate, aceea de a muri de foame. Amintirea lui Nicolae Cristea, artistul care între cele două războaie a considerat de datoria sa să-şi aleagă ca izvor de inspiraţie mizeria, exploatarea şi viaţa şomerilor, existenţa lui plină de privaţiuni şi suferinţele sale, sînt mărturii ale felului cum erau trataţi artiştii plastici în trecut.

În anii grei ai dictaturii burgheze, creatorul era îndepărtat de la rosturile sale fireşti — reflectarea în artă a omului şi a aspiraţiilor lui spre progres.

Partidul clasei muncitoare a redat creatorului de artă sentimentul demnităţii umane şi rolul său de cetăţean angajat în lupta pentru transformarea lumii.

Încă din anii ilegalităţii partidul clasei muncitoare i-a învăţat pe artişti că în afara luptei oamenilor pentru un viitor mai luminos nu există artă.

Astăzi el îi cheamă să înfăţişeze cu limpezime şi măiestrie chipurile şi viaţa luptătorilor pentru cauza comunismului; să glorifice momentele de luptă revoluţionară din istoria poporului nostru şi să facă din ele exemple pentru lupta noastră de astăzi; să fie intoleranţi faţă de ideologia străină de clasă şi să înveţe necontenit din exemplele marilor creatori de valori artistice ai trecutului; el îi cheamă să redea cu fidelitate spiritul poporului nostru, specificul lui şi să se pătrundă de adevărul că nu există temă mai emoţionantă şi mai valoroasă din punct de vedere artistic, decît lupta poporului muncitor pentru socialism şi pentru pace în lume.

JULES PERAHIM
Artist emerit al R.P.R.
Laureat al Premiului de Stat

Jucăriile de catifea — *acuarelă* — 1953

Am putut constata cu toții în ultimii ani că în viața noastră artistică se petrece un fenomen pe care îl consider extrem de prețios și care nu prea putea fi întîlnit în trecut: discutarea foarte aprinsă, pasionată, a problemelor comune de creație, discuție bazată pe exigența noastră crescîndă față de noi înșine. Cu multe luări de poziție am fost pe deplin de acord, cu altele nu, iar uneori mi-am dat seama că propriile mele gînduri nu erau întemeiate.

N-aș vrea să intru acum în amănunte, ci numai să subliniez aspectul schimbului liber de păreri, al frămîntării creatoare care a venit să înlocuiască monotonia și placiditatea acelei vieți artistice individualiste dintr-un trecut nu prea îndepărtat, în care problemele majore ale creației, rosturile ei sociale nu-și găseau locul în asemenea dezbateri largi.

Și, într-un anumit sens, acest lucru era natural. Oare arta noastră de dinaintea eliberării, preocupările ei în general mărunte, așa cum o cerea și impunea mai mult sau mai puțin direct mentalitatea oficială, puteau favoriza o discuție largă, dezbateri așa cum sînt cele de azi? Desigur că nu. Și atunci este ușor de înțeles că ceea ce se întîmplă azi, adică această frămîntare vie, această ciocnire de păreri, este atmosfera specifică care însoțește nașterea, nu ușoară, dar irezistibilă, a unei noi concepții, a unei noi arte care, de data aceasta, are lucruri mari, importante, de spus.

Împreună cu toate celelalte condiții noi, superioare, de creație și viață, și acest element viu, dinamic, este rodul concepției Partidului nostru, care ne învață că ciocnirea liberă de păreri, cu scopul de a duce mereu mai departe arta noastră, este unul dintre mijloacele cele mai potrivite pentru clarificarea și însușirea principiilor nobile, ce stau la baza artei realismului socialist.

Depinde de felul cum vom izbuti să folosim în mod just această armă puternică care este discuția de principii, pentru a determina un nou avînt în creația noastră.

LIGIA MACOVEI

Artistă emerită a R.P.R.
Laureată a Premiului de Stat

Pintea Grigore judecînd un boier — *ghips* — 1953

În țara noastră arta slujește poporul. În fiecare an oamenii muncii întîmpină cu bucurie expozițiile noastre și le discută cu mult interes. Arta a devenit un mijloc de educare a celor ce muncesc. Pentru ca ea să aparțină însă cu adevărat poporului, artistul trebuie să satisfacă o serie de cerințe foarte înalte. El trebuie să cunoască viața, iar această cunoaștere trebuie să fie întemeiată pe o concepție revoluționară, pe o participare vie la construcția socialismului. Numai muncind și iubind poporul, artistul va dobîndi puterea de a spune adevărul.

Este adevărat că pentru a ajunge la realizările sale actuale cele mai bune, arta noastră a avut de luptat pentru a înfrînge vechile concepții formaliste, străine poporului. Printre cei care au avut de luptat cu formalismul mă număr și eu, deși am trăit într-un mediu muncitoresc și am cunoscut mizeria și lupta muncitorilor pentru un trai mai bun. Lucrările mele mai vechi erau inspirate de această viață și luptă (poliția burgheză mi-a confiscat unele, spunînd că fac propagandă cu ele), totuși ele rămîneau străine de cei pentru care le făcusem, deoarece conținutul lor de idei era exprimat în forme care nu erau înțelese de mase. Folosind ca material lemnul, m-am lăsat furat de acest material. Exagerînd brutal formele, simplificînd prea mult modelajul, credeam că exprim forța poporului.

A trecut perioada războiului, în care am lucrat puțin, dar am văzut și am trăit mult. Începusem să-mi dau seama că nu merg pe un drum just, dar nu știam unde e lipsa. Abia după eliberare, venind în contact cu arta sovietică și ascultînd glasul Partidului, care mă învăța să privesc mai adînc în viața poporului și să povestesc limpede despre întreaga sa muncă, despre morala înaltă a constructorilor socialismului, mi-am înțeles lipsurile. Critica tovărășească ce mi-a fost făcută m-a ajutat să înțeleg că trebuie să lucrez mult ca să înlătur aceste lipsuri.

Știu însă un lucru, acela că arta noastră a pornit pe un drum just, drumul realismului socialist, că mai trebuie să învățăm mult cu toții, dar că poporul și Partidul care ne sînt învățători, stau chezășie pentru rezultatele bune ale muncii noastre.

VIDA GHEZA
Laureat al Premiului de Stat

Partizanii coreeni — *lemn* — 1952

Arta noastră nouă înflorește pe terenul roditor al orînduirii socialiste pe care o înfăptuiește poporul dezrobit, sub conducerea înțeleptului său partid. Alături de colegii lor din Capitală și din celelalte centre artistice ale țării, artiștii Regiunii Autonome Maghiare luptă și ei pentru o artă legată strîns de popor. A fi legat de popor este una din condițiile cele mai însemnate ale artei contemporane. Legătura cu masele lărgește neînchipuit de mult orizonturile artistului. Știu asta din propria mea experiență, căci, bucurîndu-mă de încrederea cetățenilor din Tg. Mureș, care m-au ales deputat în Sfatul Popular, am putut cunoaște pături largi de cetățeni, de la care am învățat multe lucruri prețioase. Simt că tocmai acest contact cu cetățenii de rînd, cu masele, a fost mediul care mi-a dat imboldul să mă inspir din lupta eroicului popor corean pentru lucrarea mea « Partizanii coreeni ». Am simțit în ei frămîntarea și dragostea lor profundă față de soarta acestei țări mici, situată în avangarda luptei antiimperialiste, și aceasta a trezit în mine dorința irezistibilă de a sculpta această compoziție.

Frăția care domnește astăzi între oamenii muncii de toate naționalitățile din țara noastră, sentimentele internaționaliste pe care ei le nutresc pentru oamenii muncii din alte țări, este atît un mediu prielnic pentru dezvoltarea artiștilor de toate naționalitățile, și constituie în același timp o temă măreață de inspirație artistică. Au apus pentru totdeauna timpurile cînd exploatatorii puteau nestingheriți să ațîțe vrajba între oamenii muncii și artiștii de diferite naționalități de la noi. Astăzi, datorită partidului nostru, artiștii romîni, maghiari, germani, și de alte naționalități luptă cot la cot pentru progresul unei arte puse în slujba poporului muncitor.

ȘTEFAN CSORVASSY

Laureat al Premiului de Stat
Decorat cu Medalia de aur a Păcii

Intr-o cooperativă — *ulei* — 1953

Sînt unul dintre zecile de artiști tineri din țara noastră care au învățat și se dezvoltă în anii regimului de democrație populară și aș dori să arăt aici, în puține cuvinte, recunoștința generației mele pentru condițiile și atmosfera nouă de creație serioasă pe care o promovează Partidul. Personal, am simțit puternic grija și atenția cu care sînt înconjurați artiștii tineri. Mi s-au reținut lucrări din Expozițiile Anuale de Stat, am fost stimulat prin împrumuturi de creație, prin fondul de documentare și altele. Am putut în acest fel să lucrez fără a avea grija zilei de mîine, devenind cu adevărat liber. Prețuirea modestei mele contribuții de artist și prin diferite distincții și premii a reprezentat pentru mine un factor deosebit de încurajator.

La noi se poartă adesea discuții largi despre arta noastră nouă, la care tineretul este chemat să-și spună părerea. Deși trăiesc și lucrez la Iași, am fost invitat la toate marile dezbateri din București, unde am putut învăța multe lucruri. Am fost mișcat de grija pe care partidul și uniunea noastră au avut-o înlesnindu-mi plecarea pentru o lună de zile în Uniunea Sovietică, unde am vizitat marile muzee — Galeriile Tretiakov, Ermitajul din Leningrad, Muzeul Rus —, precum și expoziția cu lucrările Galeriei de Artă din Dresda și unde am avut cinstea ca, împreună cu ceilalți membri ai delegației noastre, să stăm de vorbă prietenește cu cîțiva dintre cei mai de seamă artiști sovietici. Toate acestea mi-au permis să mă întorc cu un nou bagaj bogat de învățăminte prețioase, pe care mă voi strădui să le aplic în arta mea.

Lucrînd în aceste condiții, pe care tinerii în trecut nici nu le puteau visa, simt că este datoria noastră cea mai înaltă să muncim în așa fel încît creația noastră să însemne o contribuție reală la construirea socialismului în țara noastră.

DAN HATMANU

EXPOZIŢIA «LUPTA PENTRU PACE» A ARTIŞTILOR PLASTICI DIN CLUJ

ŞTEFAN BORGHIDA

În întreaga lume lupta pentru pace ia o amploare din ce în ce mai mare, raliind pături tot mai largi, oameni de toate profesiunile şi categoriile sociale. Artiştii, a căror preocupare centrală — izvorul însuşi al artei lor — este omul cu frămîntările, suferinţele şi bucuriile sale, sînt chemaţi să aibă un rol însemnat în această luptă.

Înţelegînd acest lucru, răspunzînd aspiraţiilor maselor populare, artiştii plastici din Cluj au iniţiat organizarea unei expoziţii tematice, menită să exprime adeziunea lor activă, înflăcărată, la lupta pentru pace a întregului nostru popor.

În preocuparea lor, artiştii din Cluj au colaborat cu scriitorii. În cîteva consfătuiri şi la o plenară a celor două filiale din Cluj, s-a alcătuit un program comun de acţiune. Pe baza acestui program, în perioada de pregătire a expoziţiei, scriitorii au publicat poezii şi proză pe tema păcii; la deschiderea expoziţiei doi poeţi au recitat din versurile lor pe această temă, iar alţii şi-au scris, după deschidere, impresiile asupra lucrărilor prezentate. Subliniem acest prim pas în colaborarea celor două filiale şi ne exprimăm dorinţa ca ea să cuprindă pe viitor şi filiala Uniunii Compozitorilor.

La chemarea adresată de către filiala noastră artiştilor plastici de a făuri opere puse în slujba păcii, a răspuns prompt majoritatea covîrşitoare a artiştilor de seamă din Cluj. Lucrările prezentate au fost realizate în mare parte în numai cîteva luni. Prin aceasta, artiştii din Cluj au dovedit că sînt gata să acţioneze hotărît şi în cel mai scurt timp posibil. Aducînd fiecare opere care purtau pecetea personalităţii şi concepţiei proprii, s-a putut deschide o expoziţie de un nivel artistic ridicat, cu o tematică variată şi bogată.

În ceea ce priveşte numărul şi dimensiunea lucrărilor — au figurat în total 55 picturi, 16 sculpturi şi 47 lucrări de grafică — expoziţia nu a egalat expoziţiile regionale. În ceea ce priveşte însă nivelul general şi în special bogăţia de conţinut, această expoziţie, cu tot cadrul ei restrîns, a fost mai bogată în conţinut, mai vie, mai dinamică, decît ultimele două regionale. Juriul a procedat just, admiţînd, în general, numai lucrările de valoare.

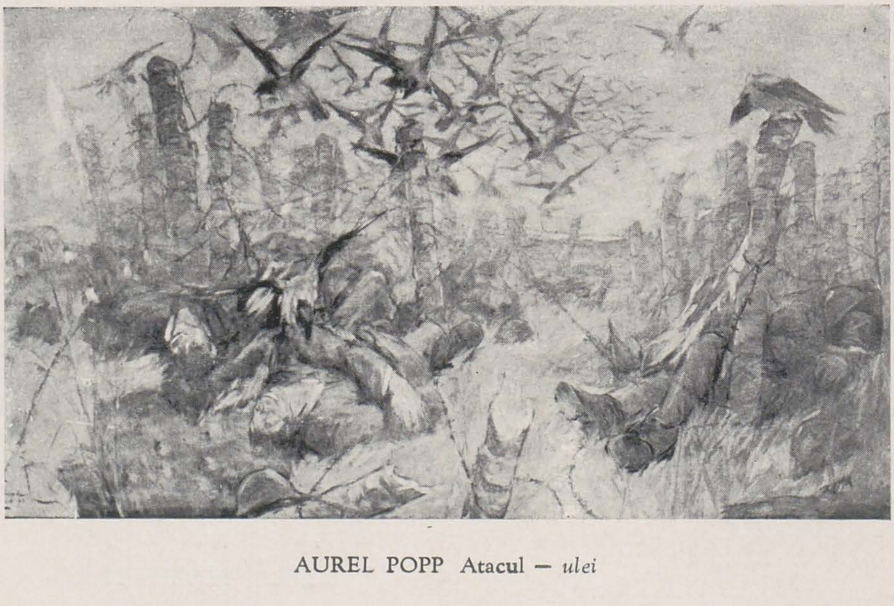
Care a fost conţinutul definit încă de la început al acestei expoziţii? În primul rînd, evocarea celui de al doilea război mondial, reamintirea atrocităţilor, torturilor înjositoare, nimicitoare, la care au fost supuse atîtea milioane de oameni, cu scopul de a chema masele la luptă pentru ca toate acestea să nu se mai repete. Faţă de aceste scene tragice, prezentarea frumuseţii vieţii, a vieţii paşnice, trebuia să scoată şi mai mult în evidenţă contrastul de neîmpăcat dintre distrugere şi viaţă, dintre război şi pace.

Importanţa şi frumuseţea tematicii a atras atenţia chiar şi a artiştilor din afara Clujului, ca bătrînul maestru din Satu Mare, Aurel Popp. Acest pictor, vechi militant pentru pace pe tărîm artistic, s-a simţit îndatorat să figureze la expoziţie ca oaspe, trimiţînd lucrarea intitulată *Atacul*.

Ce reprezintă acest tablou de proporţii mari, pictat în culori deschise, cu forme şi contururi estompate? Între garduri de sîrmă ghimpată zac soldaţi morţi. Se crapă de ziuă. În pîcla zorilor un stol de corbi se năpusteşte asupra cadavrelor. Culorile vii pe de o parte şi pe de altă parte contururile spălăcite ne sugerează şi atmosfera de zori de ziuă, dar şi pieirea...

Tabloul a fost doar finisat înaintea expoziţiei. Artistul l-a realizat în 1916, cînd trîmbiţările mercenarilor morţii, succesele de pe front, defilările cu cocarde naţionale impresionau încă.

Ceea ce a urmărit artistul, a fost tocmai să convingă pe privitori, de nonsensul şi caracterul monstruos al primului război mondial; tabloul trebuia să fie un apel ca bărbaţii să nu se mai ucidă între ei, iar femeile să nu-şi mai lase



AUREL POPP Atacul — *ulei*

PALLOS JUTTA Partizanul — *acuarelă*

soţii şi fiii să ia parte la această vărsare de sînge a popoarelor pentru interesele meschine ale capitalului.

În condiţiile din 1916, în lipsa unui front larg şi organizat al luptei pentru pace, atitudinea artistului nu depăşea un larg umanitarism. În condiţiile de astăzi, cînd problema centrală nu mai e încetarea focului, ci lupta pentru menţinerea păcii, artiştilor le revin şi alte sarcini. Artiştii din Cluj au înţeles acest lucru, fapt care se vădeşte în felul în care reprezintă în operele lor aspectele din cel de al doilea război mondial. Majoritatea expozanţilor au evitat să ne înfăţişeze generalităţi schematice. Dimpotrivă, ei au atacat, aşa cum se cuvine, subiecte izvorîte din propria lor experienţă.

Astfel, Abodi Nagy Bela a văzut cu proprii săi ochi cum ridicau soldaţii din S.S.-ul german cu forţa ţărani ardeleni pentru a-i înrola. Dar el a ştiut şi că mulţi bărbaţi s-au ascuns, nu s-au lăsat mînaţi din urmă. Majoritatea lor s-au opus mai mult instinctiv decît conştient participării la un război, de care îşi dădeau tot mai limpede seama că este o aventură potrivnică intereselor lor. Unul nu se lăsa dus în Germania pur şi simplu pentru că nu vroia să părăsească petecul de pămînt pe care-l avea şi de care era legat, pe altul îl reţineau casa, familia, iubita. Acest din urmă caz e redat de Abodi Nagy Bela.

Tabloul, cu un conţinut deosebit de bogat, redă nu numai atrocităţile armatelor hitleriste, ce trezesc în sufletul pivitorului un sentiment de mînie, ci şi opoziţia crescîndă a populaţiei maltratate. Pictorul ştie să ne sugereze sentimente bogate: dragostea unei fete, care e îngrijorată de soarta iubitului ei, pe care vrea să-l salveze, să-l reţină — o dragoste profund umană, însă deloc dulceagă sau sentimentală. De asemenea, trăsăturile complexe ale flăcăului, cuprins de aceleaşi sentimente pentru fată şi pus totodată în faţa unei situaţii în care trebuie să se decidă în cîteva secunde: se lasă mînat ca vitele sau se opune? Privitorul ştie că el va alege această din urmă cale.

Tabloul e împărţit compoziţional în două părţi egale, rezolvare de obicei nesatisfăcătoare, dar care aici nu supără. Artistul izbuteşte să imprime dramatism scenei, atît prin felul în care înfăţişează figurile, cît şi prin colorit, în care domină un albastru profund (evenimentele se petrec seara). El foloseşte contraste puternice în primul rînd în atitudinea celor doi tineri; gestului de reţinere al fetei i se opune atitudinea flăcăului gata să fugă; puternicelor efecte de umbră şi lumină li se adaugă cele de culoare; suprafaţa albă a peretelui din partea stîngă contrastează puternic cu albastrul închis al părţii din dreapta; în fine, primul plan, închis, al acţiunii principale, e opus spaţiului mai larg, în care se petrece acţiunea secundară.

Abodi Nagy Bela, acest artist la care inteligenţa se împleteşte cu un deosebit gust coloristic, a ştiut şi de astă dată să redea în *Prigonitul* o problemă complexă şi grea, să ia o atitudine de artist cetăţean.

În legătură cu acest tablou, altfel valoros, trebuie totuşi să ridicăm problema necesităţii unei depline clarităţi a conţinutului în opera de artă plastică. Faptul că conţinutul acestui tablou nu se revelă privitorului de la prima vedere, face ca un accent prea puternic să cadă pe elementul raţional

ABODI NAGY BELA Despărţire — *ulei*

ABODI NAGY BELA Prigonitul — *ulei*

şi aceasta într-o operă concepută dramatic şi care tocmai de aceea trebuia să producă dintr-odată o impresie vie, covîrşitoare.

În această privinţă, cealaltă lucrare a artistului, intitulată *Despărţire*, vorbeşte un limbaj mai lămurit, mai accesibil. Undeva, sub cerul liber, stă o femeie simplă, privind în depărtare cu atîta durere, gîndindu-se cu atîta nesiguranţă la viitor, încît simţim imediat că a fost ruptă de cineva care-i era scump. E vorba doar de o schiţă de dimensiuni mici, dar realizată cu atîta măiestrie şi sensibilitate picturală, încît ne redă tot ce se poate spune în legătură cu această scenă. Simţim simpatia profundă a artistului faţă de această femeie, simţim că artistul înţelege, trăieşte cu putere starea ei de spirit.

O altă lucrare preţioasă este cea a lui Petru Feier intitulată *In refugiu*.

Petru Feier este unul dintre artiştii noştri valoroşi. Foarte exigent faţă de el însuşi, el nu se mulţumeşte niciodată cu rezolvări superficiale, ci aprofundează tema, frămîntîndu-se sincer pentru a-i găsi expresia cea mai adecvată.

Formarea, evoluţia lui artistică s-au petrecut în faţa ochilor noştri. Am fost martorii eforturilor uriaşe pe care le-a făcut pentru a ajunge de la o artă formalistă — în care figura umană rămînea schematică, inexpresivă, în care lumina nu avea rolul ei dătător de viaţă, iar planurile perspectivale erau reduse — la o artă realistă, din care au dispărut aceste trăsături. Astăzi, Feier se remarcă îndeosebi prin două calităţi: pe de o parte, prin profunda înţelegere a omului — ceea ce constituie baza artei realiste — înţelegere care se vădeşte în reprezentarea lui simplă, veridică, fără vreun efect căutat; pe de altă parte, prin coloritul care devine tot mai bogat şi mai expresiv. Aceste calităţi caracterizează în mod deosebit şi opera amintită.

Feier ne înfăţişează o altă latură a războiului, refugiul în urma bombardamentelor sau a atacurilor directe, cu toate ororile şi mizeriile lor.

Puţin diagonal înspre faţă, se revarsă mulţimea oamenilor lipsiţi de adăpost. Sînt locuitorii unui sat, îndeosebi femei, bătrîni şi copii, cei care au mai rămas acasă, împingînd cărucioare, purtîndu-şi copiii în braţe.

Cîtă suferinţă simţim pe faţa unei femei mai în vîrstă, care şi-a dus mîna la gură şi-şi muşcă pumnul pentru a-şi stăpîni durerea! Pe această faţă, brăzdată de riduri adînci, obosită de nevoi, este întipărită tragedia unei vieţi întregi . . . Şi de cîtă tristeţe este străbătută atitudinea altei femei, care aruncă o ultimă privire asupra satului în flăcări, lăsat în urmă!

Totuşi, toată această profunzime în redarea sentimentelor umane, toată gama bogată de culori adecvate conţinutului, se observă numai dacă te apropii şi cercetezi minuţios tabloul, ca pe o stampă. Chiar dacă pictorul are o oarecare înclinaţie spre intimism în arta lui, tema de faţă este de aşa natură, încît ea trebuie să aibă un efect puternic, răscolitor, asupra spectatorului. Acest efect cere o oarecare monumentalitate, care se poate obţine atît prin rezolvarea compoziţională şi prin desenul figurilor cît şi — în acest caz — printr-o valoraţie mai hotărîtă, printr-o organizare conştientă a suprafeţelor mari deschise şi închise. Acolo unde acestea din urmă există pe tablou — de exemplu femeia din colţul stîng, suprafaţa roşie din mijloc, etc. — tabloul capătă imediat un accent mai puternic, necesar pentru a sublinia conţinutul uman, bogat, al lucrării.

Dacă tabloul lui Feier este clar în ceea ce privește conținutul, nu același lucru se poate spune despre lucrarea pictoriței Pallos Jutta, *Retragere*. Aci vedem în primul plan, pe un teren înzăpezit, cîteva vehicule răsturnate — semnul nimicirii — iar în fund convoiul unei armate și al populației civile care se retrage. Dar despre ce armată e vorba? Și în fața cui se retrage? De ce fuge populația civilă? Toate acestea nu reies din lucrare. Ce sentimente să avem față de ei, compătimire sau dispreț? Problema aceasta nu e pusă de pictoriță care, în felul acesta, deviază pe linia obiectivismului și a unui pacifism general.

Tabloul poartă totuși pecetea talentului artistei Jutta Pallos, fără însă să corespundă capacităților ei reale.

În schimb, pictorul Anton Lazăr, care s-a stabilit la Cluj cu cîțiva ani în urmă, a dat în multe privințe maximumul capacităților sale în tabloul intitulat *Coloană de prizonieri*.

Sînt vizibile în acest tablou eforturile serioase făcute de artist pentru a rezolva problema grea a compoziției tematice. Tabloul lui Anton Lazăr reprezintă un vădit progres în ceea ce privește atît echilibrarea compoziției, cît și unitatea coloritului (deși gama de culori nu e prea plăcută).

Artistul pune un accent hotărît pe reprezentarea psihologică a unor tipuri deosebite: militaristul care-și păstrează și în această situație notele sale caracteristice, suferindul, cel înfrînt sufletește, etc. Înțelegem, privind tabloul, că acești oameni își pun problema, cum și din ce cauză au ajuns oamenii aceștia în situația în care se află, dar nu desprindem cu limpezime care este atitudinea artistului față de acest grup de prizonieri: simpatie, compătimire, ură? Faptul că figura unicului ostaș sovietic rămîne în umbră și nu e destul de clar precizată nu ne dă nici posibilitatea să facem o comparație între atitudinea artistului față de el și față de prizonierii pe care-i conduce. Neclaritatea atitudinii artistului, sau faptul că el nu a reușit să și-o precizeze în imaginea artistică realizată, face ca tabloul să-și piardă forța lui mobilizatoare.

Am dat exemple de lucrări în care ideea este pusă just și clar în lumină și de lucrări în care claritatea ideii este deficitară. La expoziție au figurat de altfel numeroase lucrări cu tema războiului, a mișcării de rezistență, etc.

Astfel, Bene Iosif, în tabloul intitulat *Hoții* ne reprezintă într-o lucrare convingătoare răpirea vitelor unei familii de țărani din Ardeal de către niște soldați hitleriști. Scena e naturală, limpede, pe înțelesul tuturora; compoziția frumos echilibrată; tipurile sînt veridice, atmosfera de dimineață e bine redată. Lipsa unei gradații conștiente face însă ca lucrarea să rămînă totuși puțin descriptivă.

Aceeași temă e atacată de Petre Abrudan, într-o schiță în legătură cu care se ridică probleme interesante. Acolo unde tratează omul mai aprofundat — de exemplu figura țăranului și a țărancei — artistul ajunge la rezultate într-adevăr artistice. Dar figurile soldaților, abia schițate, sînt tratate superficial și nu realizează de aceea efectul urmărit de artist. Pictorul, un sensibil colorist, ajunge aci la rezolvări schematice, datorită unei concepții decorative, de care n-a ajuns să se elibereze și care în pictura de șevalet, a cărei menire e redarea unui conținut

PETRU FEIER În refugiu — *ulei*

uman bogat, nu-l ajută să-şi dezvolte capacităţile sale incontestabile.

Teodor Harşia expune o schiţă mai avansată, *Bombardarea*, reuşind să evoce atmosfera veridică a unui bombardament, suferinţele şi distrugerile pe care el le provoacă. Una din figuri, o bătrînică, năucită de tragismul evenimentelor, devine de neuitat prin forţa de convingere cu care autorul a ştiut să o picteze. Remarcabilă este de asemenea calitatea artistică superioară a lucrării, care vine în sprijinul conţinutului de idei al tabloului.

Balazs Peter în *Arestarea unui luptător antifascist* şi în *Reîntoarcere dureroasă* rezolvă mai aprofundat şi mai sugestiv tipurile umane decît în lucrările sale anterioare. Năzuinţele sale de a evoca acţiuni şi sentimente dramatice sînt încă îngrădite de desenul întrucîtva rigid şi de coloritul prea întunecat. Totuşi, aceste tablouri reprezintă un pas înainte pe calea însuşirii unui mod de exprimare mai degajat, mai liber.

Adolf Adler reprezintă în *Atacul aerian* o familie de ţărani mitraliată pe ogoare, pe care îi plînge copilaşul lor rămas în viaţă. Lucrarea oglindeşte capacităţile, cunoscute de altfel ale artistului, care ar fi ajuns însă la o lucrare şi mai convingătoare dacă ar fi aprofundat mai serios conţinutul ei de idei.

Dintre tablourile înfăţişînd scene din timpul războiului, trebuie menţionată de asemenea lucrarea lui Solomon Edvin: *Aşa nu va mai fi*.

Solomon, student în anul IV la Institutul de Arte Plastice « Ion Andreescu » din Cluj, reprezintă o scenă de deportare, bazîndu-se pe uimitor de bogate observaţii desprinse din viaţă. Într-o zi mohorîtă, ploioasă, un convoi de evrei e mînat de soldaţi călare. Tabloul emană simpatia, identificarea tînărului pictor cu populaţia evreiască căreia i s-a răpit cea mai elementară demnitate umană. Solomon nu caută pentru redarea acestui fapt efecte. El ne povesteşte parcă, simplu, sincer şi convingător, cum s-au întîmplat lucrurile.

Desigur, studentului Solomon i-a fost greu să rezolve problema dificilă a culorilor şi a luminii în acest cadru mohorît. Dar, în ciuda lipsurilor provenite de aici, tabloul denotă concepţia picturală şi cunoştinţele pe care acest tînăr le are de pe acum. Este sigur că dacă Solomon va continua pe această cale a aprofundării simple şi sincere a temelor alese, el va obţine rezultate foarte serioase.

Tema eliberării apare într-o frumoasă schiţă de compoziţie a lui Petre Abrudan. Tabloul vădeşte calităţile reale ale artistului: compoziţia este plină de dinamism, de elan, coloritul e viguros, iar decorativismul amintit în legătură cu lucrarea anterioară, nu duce la denaturarea figurilor.

Mai mulţi dintre artiştii din Cluj au fost atraşi de sărbătorirea zilei de 1 Mai după eliberare. Darko Laszlo, privind defilarea dintr-o stradă mai îngustă, pune în lumină, pe fondul cenuşiu al catedralei gotice multiseculare din centrul oraşului, coloritul viu şi bogat al mulţimii care manifestează cu ocazia acestei sărbători.

Artistul Zoltan Kovacs reprezintă o serbare de 1 Mai în pădurea Hoia. Cu factura lui caracteristică, plină de vervă, el scoate puternic în relief caracterul sărbătoresc, feeric, al imaginii. Dar mai interesantă şi nouă e lucrarea lui intitulată *Manifestaţia muncitorilor împotriva guvernului Rădescu*. Este pînă acum unica lucrare la noi, prin care se atacă o temă din greaua etapă prin care a trecut poporul nostru de la eliberare şi pînă la instaurarea guvernului Petru Groza.

PETER BALAZS Reîntoarcere dureroasă — *ulei*

TEODOR HARŞIA Copil dormind — *ulei*

EDVIN SOLOMON Aşa nu va mai fi — *ulei*

ANTON LAZĂR Coloană de prizonieri — *ulei*

Artistul evocă evenimente de care ne amintim cu toții. Ticăloșia acelui individ cocoțat pe spinarea poporului și vîndut intereselor capitaliștilor străini, a stîrnit mînia clasei muncitoare.

Pe pictorul Kovacs Zoltan l-a impresionat tocmai spontaneitatea acestei manifestări. Și, ca unul care o văzuse și care luase parte la ea, el s-a hotărît să treacă la realizarea artistică a acestei teme. Firea artistului e astfel, încît el introduce umorul, satira și în scene care, în fond, merg mai mult spre dramatic. De aceea, Kovacs Zoltan a ales o scenă aparent periferică în care cîțiva tineri muncitori poartă o păpușă simbolică — amintire poate și a păpușeriei atît de frecventă în satele noastre — îmbrăcată în costum militar, bătîndu-și astfel joc de « ilustrul » prim ministru. În contrast cu acest grup complex, în partea dreaptă a tabloului, e un grup de numai două persoane, reprezentînd pe cei pe care această manifestație îi neliniștește: o doamnă vădit nervoasă și un domn care-și dă aere de superioritate și de calm. Ei reprezintă reacțiunea și anume, după îmbrăcăminte, reacțiunea maghiară. Artistul arată astfel că, dincolo de sentimentele naționale, clasele exploatatoare au aceleași interese.

Evenimentele sînt situate — așa cum s-au petrecut de altfel în realitate — în piața din centrul Clujului.

Căutarea curajoasă a subiectelor și chiar a temelor noi, prezentarea picturală îndrăzneață, în deplină concordanță cu temperamentul propriu, iată calitățile de seamă ale picturii lui Kovacs.

Tabloul e deocamdată neterminat. O analiză detailată ar fi de aceea ne la locul ei. Totuși, expus fiind, se ridică în legătură cu el unele probleme: într-un tablou în care elementul principal îl constituie figurile umane, ba mai mult ciocnirea dintre ele, se cere chiar de la pornire o mai precisă definire a expresiilor, precum și o construcție mai solidă a figurilor.

Compozițiile de pictură pe tema vieții pașnice au fost aproape inexistente la expoziție. Aceasta nu pentru că noi nu am avea asemenea lucrări. Dimpotrivă. Majoritatea lucrărilor din ultimii ani, înfățișează viața noastră pașnică, creatoare, dezvoltarea noastră pe această cale. Dar cei care au organizat expoziția au vrut ca accentul să cadă de data aceasta pe evocarea critică a războiului. În felul acesta, deși tematica războiului a fost realizată, tema luptei pentru pace în faza actuală a fost sărăcită.

Cu lucrări de acest gen figurează pictorul Albert Nagy. În pictura lui se împletesc în chip ciudat elemente ale poveștilor populare, ale picturii neoclasice italiene și observații desprinse din viața însăși. Lucrarea intitulată *Moara* oglindește aceste elemente contradictorii, pe care autorul încearcă să le închege într-o unitate picturală. Admirăm observațiile juste, cîteodată minuțioase, ale figurii, cîte o mișcare furată nemijlocit din viață. Sînt în acest tablou tipuri de țărani care au mult adevăr. Dar unele modificări ale proporțiilor, de exemplu picioare prea mici, etc., fac ca ei să pară niște păpuși. E viață, dar în felul ciudat și specific în care vede viața artistul. Coloritul e redus în general la o gamă deschisă, armonizată cu gust; doar îmbrăcămintea femeii din centrul tabloului e pictată în culori mai vii, dar totodată cu o deplină virtuozitate.

Petru Feier, într-o schiță dusă destul de departe reprezintă o problemă socială deosebit de actuală

ZOLTAN KOVACS Manifestaţia muncitorilor împotriva guvernului Rădescu — *ulei*

şi de interesantă: o *Discuţie* care se desfăşoară între ţărani, din care înţelegem că un ţăran sărac caută să-l convingă pe un mijlocaş. Elementele cu care lucrează pictorul sînt fireşti şi convingătoare. Tabloul dovedeşte odată mai mult calităţile arătate mai înainte ale artistului şi în special cunoaşterea omului. Realizarea lucrării în proporţii mai mari va constitui desigur un nou succes pentru acest artist.

Nagy Imre expune o tempera de mari proporţii, *Odihna*, de fapt un peisaj cu figuri umane. Munţi ce se înalţă semeţi, ape limpezi cu un luciu puternic, arbori, tufişuri fin desenate... Culori sonore, puternic gradate în intensitate conform temperamentului robust al artistului — forme simplificate, ansamblul întreg pus pe oarecare decorativism, totul emană atmosfera peisajului şi a basmelor secuieşti. E o lucrare prin care artistul, fără a fi făcut progrese în direcţia dezvăluirii profunde şi multilaterale a unui conţinut uman, ne dovedeşte încăodată calităţile superioare de meşteşug şi viziune artistică ce-i sînt proprii.

Peisaje valoroase expun Petru Feier, Petre Abrudan, Takáts Zoltán, Mohi Sándor, Teodor Harşia. Acesta din urmă, în tabloul intitulat *Primăvara* prezintă un peisaj urban înfăţişînd una din străzile cele mai frumoase din Cluj, pe care, în lumina strălucitoare a soarelui de primăvară, se plimbă lumea. E un tablou pictat cu virtuozitate, care evocă frumuseţea vieţii, bucuria de a trăi. În fine, Harşia mai expune un tablou reprezentînd un cap de copil dormind. Cu numai cîteva trăsături de penel, artistul modelează acest cap plin de drăgălăşenie. Vizitatorii au fost izbiţi de contrastul între tablourile dramatice din prima sală şi acest cap de copil care se află în mijlocul lor, aşezare ce sugerează parcă contrastul dintre distrugere şi ceea ce constituie comoara, viitorul nostru: copilul. Portrete reuşite mai prezintă Lucia Piso, Bene Iosif şi tînărul Solomon Edvin.

Au fost de asemenea expuse şi trei autoportrete. Un autoportret bun nu se opreşte la redarea fizionomiei. Dimpotrivă, autoportretul bun începe acolo unde artistul e capabil să redea personalitatea întreagă, concepţia însăşi despre viaţă a artistului, concepţie care ne interesează astăzi în chip deosebit.

Mohi Sándor, într-un portret în care arhitectonica feţii este excelent realizată, ni se prezintă ca un om meditativ, calm observator al vieţii. Formaţia sa serioasă apare şi în felul în care rezolvă coloritul tabloului; doar formele îmbrăcăminţii, descompuse în planuri nete, par exagerate, în special pentru că nu ajută cu nimic aprofundarea conţinutului lucrării.

Kovács Zoltán ni se prezintă în schimb ca un om plin de frămîntări, care trăieşte cu pasiune şi din plin evenimentele. El a izbutit să redea în autoportretul său de o deplină sinceritate această încordare şi zbucium, ca şi luciditatea întrucîtva ironică cu care se autoanalizează. Lucrînd cu dinamismul lui obişnuit, pictorul se mulţumeşte însă cu redarea — de altfel într-adevăr bogată — a individualităţii, lăsînd doar eboşate unele părţi care, duse ceva mai departe, ar fi asigurat o mai mare unitate lucrării.

În sfîrşit, Sever Frenţiu, absolvent al Institutului de Artă din Cluj, ni se prezintă, într-un auto-

portret pictat cu maturitate şi sobrietate, aşa cum este el, un tînăr domol, dar, din cauza vîrstei, frămîntat şi plin de probleme.

Dacă pictorii au înţeles să oglindească bogat în special războiul prin care am trecut, grafica în schimb a rămas mult în urmă. Dintre artiştii noştri graficieni dotaţi, foarte puţini au înţeles să reprezinte ororile războiului şi lupta actuală pentru pace.

Andrássy Zoltán expune două desene în cărbune şi cretă colorată, din care unul încă neterminat. Amîndouă ilustrează talentul artistului care se manifestă în *Expulzarea locuitorilor unui sat* mai mult în evocarea atmosferei generale, iar în *Prizonieri fascişti duşi de partizani* în realizarea celor două figuri expresive şi frumos compuse din colţul drept. Nu e mai puţin adevărat însă că figurile rămîn în general palide şi inexpresive.

Pallos Jutta în acuarela intitulată *Partizanul* ne prezintă un peisaj de iarnă de un frumos efect coloristic, deşi redus la două culori principale, un albastru şi albul zăpezii, redat cu însuşi tonul hîrtiei. Şi aici, doar atmosfera este cea care ne impresionează. Figurile se pierd, rămîn neconvingătoare, nefiind suficient studiate.

EGON LÖWITH Ultimul cîntec — *ghips*

A. VETRO Proiect pnntru un monument al păcii *ghips*

De astă dată, tinerii din generaţia nouă au atacat mai curajos tematica dată. Laszlo Feszt, care a terminat Institutul anul trecut, s-a inspirat dintr-o nuvelă pe care a ilustrat-o pentru o revistă şi în care este descrisă noaptea de anul nou, într-un lagăr de concentrare. Paznicii beţi şi doritori de «distracţii» fac apelul în timpul nopţii şi-i pun pe deţinuţii lagărului să stea în genunchi ore în şir. Utilizînd just efectele de alb şi negru, tînărul artist, pătruns de o emoţie sinceră, prezintă tipuri variate şi convingătoare. Doar compoziţia e puţin cam îngrămădită, urmînd să fie reluată într-o altă versiune.

Boros Lajos se inspiră în lucrarea sa de diplomă dintr-un eveniment la care a fost martor în copilărie: executarea unor partizani în Sighetul Marmaţiei. Această scenă, atît de rar redată în arta noastră, trăia viu în amintirea tînărului artist, atît de viu, încît el nu s-a putut desprinde de mediul precis în care s-au petrecut evenimentele şi de unghiul din care el le vedea. De aceea, rezolvarea compoziţiei suferă într-o oarecare măsură: planul din fund al peretelui este cam rigid, iar figurile stînd cu spatele şi cei care urmează să fie executaţi fiind legaţi

TIBOR ERDÖS Fata din Gheorghieni — *desen*

la ochi, lipsesc compoziția de expresivitatea necesară. Nici grupul populației nu e un grup, ci se dezbină în diferiți indivizi. Cu toate aceste lipsuri, Boros știe să ia o atitudine hotărîtă, în care simțim revolta clocotitoare față de atrocitățile înfățișate. Boros știe să folosească contrastul dintre figurile țepene, lipsite de orice sentiment uman ale celor ce comandă execuția — și în deosebi a ofițerului horthyst — și îndurarea și compătimirea cu care populația civilă asistă la această scenă tragică.

Munca de reconstrucție, *Curățirea dărămăturilor*, e prezentată într-un frumos desen în cărbune de Bene Iosif.

Peisaje din mediul industrial a expus în acuarelă Nagy Imre. Acest artist dotat colindă, în ciuda vîrstei, neobosit prin țară, adunînd o serie întreagă de lucrări de acest gen. El știe să gradeze culorile în intensitate, dar uneori ajunge la un efect de luciu sticlos. Lucrările sale dovedesc totuși că realitatea, dacă e redată aprofundat și artistic, poate fi prezentată în nenumărate feluri. Iată de ce lucrarea, care înfățișează un aspect de la fabrica de zahăr din Tg. Mureș, este cît se poate de sugestivă. Doar cerul rămîne ca o pată vagă de vopsea albastră, care destramă întrucîtva unitatea de concepție a tabloului.

Erdös Tibor a prezentat peisaje din mediul industrial în tehnica gravurii, care ne conving de dorința artistului de a se exprima în limitele posibilităților negrului și albului, de capacitățile lui de gravor și de gustul cu care el își rezolvă lucrările. Ceva lipsește totuși: puterea de a emoționa, care se manifestă într-o mai mare măsură doar în desenul intitulat *Fata din Gheorghieni*.

Un frumos studiu în cărbune a expus și Anton Lazăr.

Tănărul Eugen Crăciun s-a prezentat cu o serie de desene colorate, care denotă un vădit talent și mult simț artistic. Exprimîndu-se deocamdată într-un chip manierist, impropriu, sub influența unei etape de altfel depășite a artei fostului său profesor, el ne prezintă cîteva figuri de muzicanți și o scenă reprezentînd un cerc agrotehnic, mai puțin convingătoare.

Tema luptei pentru pace apare într-o litografie a absolventului Nicolae Bicfalvi. E prima lui încercare în acest domeniu. Mai bogat din punct de vedere artistic, e realizată o scenă de muncă din Uzinele Reșița, din păcate însă cu unele deformări în desen. Apariția litografiei este un rezultat al preocupării sănătoase în această direcție a secției de grafică de la Institutul Ion Andreescu.

În sfîrșit, Walter Wiedmann expune o serie de naturi moarte în acuarelă, dintre care cea cu vase populare de ceramică se relevă prin vigoarea ei, prin tonul nobil. Tot în acuarelă expune Ion Sima un măr înflorit, lucrare plină de lumină și optimism.

În general, trebuie să constatăm că artiștii graficieni nu au răspuns destul de puternic la chemarea filialei și nu au putut oglindi destul de convingător și multilateral problema luptei pentru pace. E o scădere veche a graficii din Cluj; apar o serie de valoroase peisaje și naturi moarte, dar atunci cînd este vorba de dezvăluirea vieții actuale, artiștii noștri, dotați de altfel, nu mai reușesc să facă față. Și aici apropierea de viață și înțelegerea mai clară a rosturilor graficii vor putea îmbunătăți situația.

La expoziție au figurat puține opere sculpturale și în special puține sculpturi care să se impună.

BENE IOSIF Hoții — *ulei*

TEODOR HARŞIA Primăvara — *ulei*

Relevăm în primul rînd opera lui Löwith Egon: *Ultimul cîntec.*

Dacă compozițiile mari sculpturale ne amintesc de precizia, de unitatea desăvîrşită a simfoniilor, schițele în schimb pun tema numai prin cîteva aluzii, sugeră doar melodia prin cîteva notații care rămîn totuşi întipărite în memorie, în sufletul celui care o aude... Schița lui Löwith rămîne în amintire, datorită celor cîteva intervenții precise şi sigure ale artistului, care fac ca materialul inert să prindă viață, să exprime sentimente umane, profunde, veridice.

Sculptorul — cu cîțiva ani în urmă încă student al Institutului din Cluj — s-a afirmat prin opera intitulată *Prima piesă lucrată*, care redă sentimentele tinereşti, spontane, de bucurie în urma reuşitei primei piese lucrată independent: o roată dințată. În schița de compoziție prezentată la această expoziție, o problemă în fond asemănătoare — exprimarea cît se poate de sinceră şi simplă a sentimentelor — a fost dusă mai departe, în primul rînd prin faptul că compoziția e lărgită la două figuri, dar în special prin faptul că sentimentele sînt aici mult mai complexe, mai dramatice, mai încordate.

Ultimul cîntec răsună pe buzele a doi tineri comunişti neclintiți în fața plutonului de execuție, doi comunişti pe care artistul vrea să ni-i pună în față ca exemple de purtare dîrză, neşovăitoare. Nu e o problemă uşoară ca o asemenea operă să devină convingătoare. Este nevoie pentru aceasta de forță dramatică, de trăire sinceră din partea artistului. Löwith a înțeles că pentru sugerarea conținutului nu trebuie să se limiteze la expresia feței şi a mîinilor — părțile cele mai expresive ale corpului uman — şi că în acest caz trăirea evenimentelor trebuie să apară din întreaga atitudine a celor înfățişați.

Schița, realizată deocamdată la dimensiuni reduse, este fără îndoială doar un punct de plecare pentru lucrarea de dimensiuni mari, în care expresiile figurilor şi modeleul vor fi desigur aprofundate.

Cu cele mai multe lucrări figurează la expoziție Benczédi Sándor. Ca un copil care se minunează şi vrea să apuce tot ce vede, artistul atacă în pripă temele mereu noi ce se oferă fanteziei active. Ajutat de un deosebit simț al spațiului şi al sezisării rapide a mişcărilor, el rezolvă problema într-un timp uimitor de scurt, ca imediat să se întoarcă spre altă temă ce îl ispiteşte. În felul acesta a realizat Benczédi în primul rînd seria de frumoase lucrări de plastică mică în teracotă, în care specificul genului şi intenția autorului se întîlnesc într-o armonie deplină.

Dar tot însuşirile amintite îl fac ca, la o dimensiune mai mare, opera excelent pornită să rămînă

FESZT LASZLO Lagărul — *desen*

nerezolvată. Dimensiunea mai mare necesită şi o mai mare bogăţie a formelor, o tratare nu minuţioasă, ci amplă. Şi pentru că această problemă nu-l atrage pe sculptor sau pentru că el nu a ajuns deocamdată să-i înţeleagă frumuseţea, sculpturile lui la scară mare sau rămîn nefinisate, sau sînt finisate cu o oarecare rigiditate, care este departe de spontaneitatea lucrărilor mai mici. O lucrare ca *Recrutul*, plină de un umor sănătos, rămîne, de pildă, prin momentul ales şi prin factură, plastică mică în ciuda dimensiunilor pe care le are.

Acest artist, plin de umorul secuilor, are totuşi înţelegere şi pentru scenele tragice. Lucrarea intitulată *Invalizii* reprezintă doi orbi conduşi de un băieţandru care îi ajută să treacă un drum. Centrul expresiv al lucrării îl constituie în primul rînd grupul compus unitar al celor doi invalizi, care, aplecaţi puţin pe spate şi trataţi în forme simplificate, în planuri mari, se înalţă ca un simbol tragic al războiului, ca un monument al durerii.

Prin alăturarea băieţelului, artistul a urmărit să îmbogăţească conţinutul lucrării sale, să pună într-un impresionant contrast viaţa fragedă, în dezvoltare, a noii generaţii, şi aceşti oameni, care îşi tîrăsc zilele lor amare, ca nişte arbori ce se usucă, într-o primăvară aducătoare de flori. Dar contrastul există din păcate şi în modul de tratare, care la băieţel se apropie de viziunea obişnuită a vieţii, în timp ce grupul invalizilor e rezolvat într-o factură care merge spre expresionism. De aici decurge o oarecare discrepanţă în stilul, în modul de exprimare a sculptorului. Unitatea sculpturală a compoziţiei se destramă întrucîtva din această cauză.

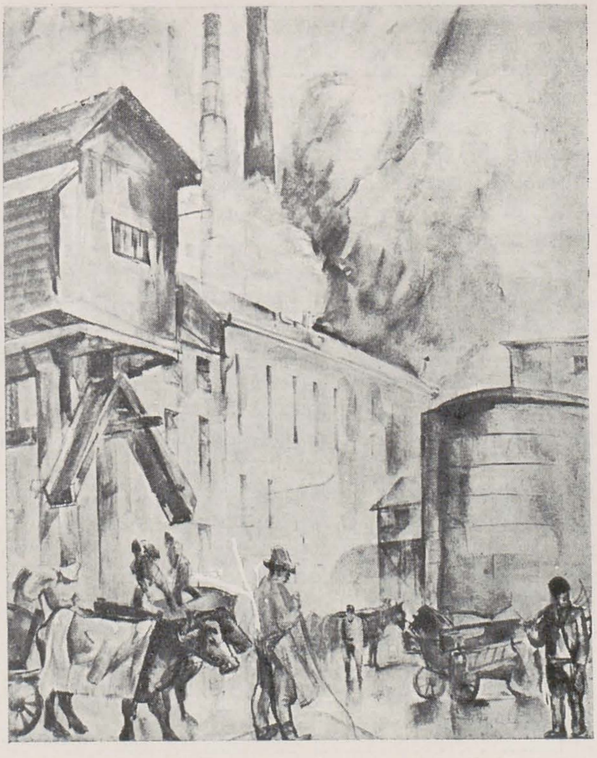
Alte probleme se ridică în legătură cu lucrările sculptorului Virgil Fulicea. El a ales un gen cît se poate de greu: compoziţii cu multe figuri, cu efect monumental, rezolvate la scară redusă. Aceasta necesită măiestrie, rîvnă şi perseverenţă. Fulicea lucrează cu un simţ deosebit al volumelor, al monumentalităţii şi cu multă pasiune. În ceea ce priveşte concepţia lucrării intitulată *Atrocităţile de la Ip*, avem însă cîteva obiecţii.

În 1940, la cedarea Ardealului de nord, asupra unui tren militar hortyst s-au tras nişte focuri lîngă satul Ip. Ca represalii au fost executate peste 100 de familii din sat. Fulicea redă scena masacrării în masă, sub forma unei tragedii concentrate, care devine însă oarecum «tragedia» în sine, noţiunea tragediei, ruptă de timp şi de spaţiu. Compoziţia e complexă, amplă: corpuri căzute unele peste altele, la care sculptorul nu respectă întotdeauna proporţiile reale. Din păcate însă, lucrarea nu ne sugerează clar ce se petrece, unde şi cînd. În arta realistă precizarea acestor împrejurări, în măsura posibilităţilor oferite de diferitele genuri, este neapărat necesară.

Vetro Artur expune proiectul unui monument al păcii: o figură de miner cu un perforator pneumatic pe umăr, alături de care se află femeia lui, care-şi ţine copilul în braţe. Această idee a muncii, a vieţii rodnice şi fecunde, e rezolvată într-o formă sculpturală ce denotă simţul sigur al monumentalităţii, al volumelor, al unităţii compoziţionale. Totuşi, credem că şi în cadrul sculpturii monumentale simbolice se poate tinde la o bogăţie mai mare de conţinut. Aici ideea este exprimată mai mult prin elemente generale tipologice: miner, mamă, decît prin expresivitatea figurilor.

* * *

Expoziţia scoate în evidenţă unele lipsuri existente încă în activitatea artiştilor clujeni, dar şi multe calităţi preţioase. În domeniul picturii au fost obţinute rezultate îmbucurătoare. Nu acelaşi lucru se poate spune despre grafică, de la care,



NAGY IMRE Fabrica de zahăr din Tg. Mureş—*acuarelă*

ţinînd seama de caracterul combativ al expoziţiei, ne-am fi aşteptat să ocupe un loc mult mai însemnat în ansamblul expoziţiei. Dar, dincolo de aceste aspecte parţiale, marele rezultat al expoziţiei a fost că a mobilizat pe o scară largă pe artiştii clujeni, care au ştiut să o transforme într-o manifestaţie colectivă.

Atracţia tematicii date a avut ca rezultat şi faptul că unii dintre artiştii care lucrau mai mult peisaje, cum ar fi Darkó László, sau Takáts Zoltán s-au simţit îndemnaţi să atace teme compoziţionale dificile. Chiar dacă nu au ajuns să rezolve asemenea lucrări la nivelul dorit, aceasta constituie totuşi un pas înainte în arta lor, un succes îmbucurător.

O libertate mai mare s-a simţit şi în forma de exprimare a artiştilor, ceea ce a făcut ca expoziţia să fie mai variată şi mai bogată din acest punct de vedere decît expoziţiile colective anterioare.

Materialul expoziţiei a fost pregătit într-un timp scurt — aproximativ 6 luni — ceea ce pune şi mai mult în lumină eforturile şi meritele artiştilor clujeni. Totuşi, trebuie semnalată în legătură cu aceasta şi o lipsă şi anume faptul că unii pictori, chiar dintre cei mai buni, s-au mulţumit cu prezentarea lucrărilor lor într-o formă neîndeajuns de finisată.

În orice caz, o asemenea expoziţie, care prin tematica ei este atît de importantă, reprezentativă, merita o sală mai impunătoare. Atragerea unui public cît mai numeros a fost de altfel una din problemele de bază în legătură cu această expoziţie. Din păcate, afişele apărute nu ne-au făcut cinste, iar în faţa sălii a apărut un panou doar cu două zile înainte de închiderea expoziţiei.

Deosebit de supărătoare a fost nepăsarea unor foruri competente, ca Sfatul Popular şi Consiliul Local al Sindicatelor. Combinate, toate aceste împrejurări, au făcut ca această expoziţie să fie insuficient popularizată în instituţii şi întreprinderi. S-au vădit cu acest prilej nu numai lipsurile secţiilor culturale ale forurilor mai sus amintite, dar şi urmările acestor lipsuri: aceeaşi nepăsare din partea responsabililor culturali din întreprinderi care — cu excepţia Uzinelor Unirea — nu au răspuns la invitaţia Filialei. E o problemă care se cere examinată şi dezbătută mai îndeaproape.

Un semn îmbucurător îl constituie faptul că această expoziţie a fost solicitată de Comitetul de Luptă pentru Pace din Turda şi, în urma acestor solicitări, a fost deschisă şi în acest oraş industrial în plină dezvoltare. Este prima expoziţie a clujenilor solicitată de provincie. Ar fi fost util ca expoziţia să fie prezentată şi în alte oraşe, ca Oradea, Baia-Mare etc. şi chiar alte oraşe mai mici, în care expoziţiile lipsesc aproape cu desăvîrşire şi care sînt astfel rupte de cultura plastică şi de efectele artistice şi mobilizatoare ale operelor de artă.

DIN COLECȚIILE ROMÎNEȘTI DE ARTĂ

CÎTEVA DESENE DE MAEȘTRI AI ȘCOLII ITALIENE

ACAD. G. OPRESCU

Desenul este o formă de artă practicată din cele mai vechi timpuri pînă astăzi. Calitatea care mai ales se admiră într-un bun desen, și la care și maeștrii vechi și publicul erau simțitori, este spontaneitatea, promptitudinea execuției, îndrăzneala în a reda cît mai repede și mai precis, recurgînd dacă e nevoie chiar la abrevieri elocvente, o viziune originală, un fel personal de a prinde și de a exprima aspectele vieții. Astăzi însă concepția despre desen s-a mai lărgit. Alături de opere înțelese în spiritul celor din trecut, se practică pe o scară destul de mare și așa numitele desene de șevalet. Inconvenientul acestora este însă că, atunci cînd nu sînt foarte reușite, dau impresia unor exerciții de școală, au un aspect rece și convențional.

S-au făcut și în trecut, deși mai rar, desene pentru desen, opere de artă care n-aveau alt scop decît exprimarea desăvîrșită a unui motiv, foarte des un portret, mai rar un peisaj, ultimul subiect aproape numai de la Renaștere încoace. Cele mai vechi teme de acest fel, adică cele dintîi peisaje în desen, apar la Leonardo, și pe acest teren un novator de geniu. Mult mai des, pînă către finele secolului trecut, cînd un artist n-ar fi întreprins nimic de oarecare proporții și de oarecare importanță fără o prealabilă pregătire, desenul lua cel mai adesea forma unei schițe, fie în vederea unei compoziții, în care caz el era o reducere a unui întreg subiect în părțile lui esențiale, fie pentru fixarea amănuntelor unei scene și consta din studii după natură pentru părțile importante ale acestei scene. Cînd desenul lua prima formă, cea a unei compoziții complete, în toate amănuntele ei, el era divizat apoi în pătrate prin linii care se tăiau perpendicular, așa încît artistul, autorul desenului, ori un discipol, să-l poată trece pe pînză și mări la proporțiile necesare, pentru ca mai tîrziu să i se suprapună culorile. Este mai ales metoda de lucru a celor pentru care desenul constituie calitatea principală într-un tablou, coloritul fiind mai mult un accesoriu, un coloriaj, așa cum îl considerau cei mai mulți florentini. Coloriștii de temperament — cum sînt de pildă venețienii, Rembrandt, Velasquez, Delacroix, impresioniștii — nu s-au servit niciodată de acest procedeu, iar unii dintre ei, venețienii, Velasquez, impresioniștii, au desenat relativ puțin.

Un desen aparținînd acestei categorii, servind adică de punct de plecare pentru o operă de mari proporții, se găsește și în colecția noastră și se află printre cele pe care le vom descrie în paginile următoare: este cel care a servit lui Parmigianino pentru una din operele lui cele mai cunoscute: Madona cu pruncul *înconjurată de sfinți, din Pinacoteca din Bologna. Deși în destul de proastă stare, acest desen este totuși complet, cum vom vedea, păstrînd încă liniile pătratelor în care fusese împărțit, înainte de transpunerea lui pe suportul operei definitive.*

Alteori, foarte rar, desenul era lucrat exact de proporțiile operei definitive, cu toate amănuntele acesteia. Autorul lui, după ce-l terminase, îl așeza pe un suport, pînză sau lemn preparat, și, cu un ac, urmărea fiecare linie, împungînd hîrtia din distanță în distanță. Era destul ca să revină apoi cu pensula peste urmele acului, pentru ca să obțină o imagine absolut identică cu desenul pregătitor. Este procedeul de care s-a servit uneori tot Leonardo, între altele pentru un portret celebru, azi la Luvru, cel al Izabelei d'Este, și, dacă nu mă înșel, Rafael.

Voi prezenta astăzi cititorilor Artei Plastice cîteva din desenele italienești, aflate în propria mea colecție. Voi începe cu cele din secolul al XVI-lea.

FRANCIABIGIO — Logodna Fecioarei

Francesco Antonio Bigi cunoscut sub numele de **Franciabigio** (1482—1525), maestru florentin cu o carieră scurtă, dar glorioasă, prieten şi colaborator al lui Andrea del Sarto, este autorul a două dintre aceste desene. Primul reprezintă Logodna Fecioarei şi este studiul complet în vederea frescei, pe care artistul a executat-o în biserica « Santissimei Annunziata » din Florenţa [1]). Desenul a fost micşorat însă în partea lui superioară, acolo unde fresca se termină printr-un semicerc, precum şi la dreapta şi la stînga, din care pricină au fost tăiate două personaje laterale ale compoziţiei.

În faţa intrării templului, conceput ca o superbă arhitectură în stilul Renaşterii, marele preot, în veşminte sacerdotale, împreună mîinile Mariei şi ale lui Iosif, logodindu-i. Un mare număr de persoane asistă la această ceremonie, unele luînd parte la acţiune, altele găsindu-se acolo din întîmplare. Nu lipseşte nimeni dintre cei care participau la o scenă asemănătoare în tabloul celebru al lui Rafael, azi în Galeria Brera, la Milano. Dealtminteri, este surprinzător caracterul rafaelesc al fiecăruia dintre actorii acestei scene, atît în ce priveşte tipul fizic, cît şi costumul, felul de drapare al veşmintelor ample ce cad atît de armonios în jurul trupurilor zvelte.

Ca perfecţiune tehnică, desenul este desăvîrşit. E în creion, umbrele însă sînt accentuate cu un slab laviu de bistru, ceea ce dă impresia culorii într-un chip surprinzător, albul hîrtiei constituind luminile. Poartă marca unei colecţii, ca şi celelalte desene de Franciabigio din cartoanele noastre — probabil cea a unei case princiare germane — care nu se găseşte în Manualul lui Lugt [1]).

[1]) Cf. reproducerea din vol. Hochrenaissance in Italien, din col. Propyläen, pag. 229.

Cel de al doilea desen de Franciabigio reprezintă pe Ioan Botezătorul botezînd poporul. El redă, servindu-se de aceeaşi tehnică, pînă în cele mai mici amănunte, fresca lui Andrea del Sarto din biserica Scalzo, din Florenţa. Dată fiind prietenia dintre cei doi mari artişti şi colaborarea lor în aceeaşi vreme la frescele de la Annunziata, este explicabil de ce Franciabigio a desenat compoziţia contemporanului său. [2])

[1]) — Frits Lugt, Marques de collections (dessins — estampes), Amsterdam, 1921.

[2]) — Fresca lui del Sarto e reprodusă de Fritz Knapp, în Andrea del Sarto, colecţia Künstler-Monografien, pag. 36.

FRANCIABIGIO — Ioan botezînd poporul

ANDREA DEL SARTO Studiu pentru un personaj în picioare

Andrea del Sarto (1487—1531). Studiu pentru un personaj în picioare, în costumul epocii. Este una din acele opere care ne farmecă prin calmul, şi maiestatea figurii reprezentate, prin forţa latentă ce se simte în fiecare trăsătură de creion. Proporţia trupului nu e cea grecească. Capul este, de pildă, relativ mai mic decît la statuile clasice. Dar poate că tocmai această modificare puţin arbitrară a canonului obişnuit dă acestui tînăr bărbat acea eleganţă supremă cu care el ne apare în desen. Costumul complicat ce-l îmbracă este redat cu o exactitate meticuloasă, cu un simţ minunat pentru importanţa fiecărui detaliu, a fiecărei cute, dar şi a unităţii acestor detalii într-un ansamblu precis şi pitoresc. Leonardo ne-a lăsat desene de veşminte armonios drapate, ca şi Rafael dealtminteri, care n-au fost întrecute ca execuţie. In ele însă stofa ce mulează corpul se lipeşte de acesta, ca în statuile greceşti din epocile bune, este subţire, se modelează după fiecare relief al muşchilor, după fiecare asperitate a epidermei.

Aici, în desenul lui del Sarto, este vorba de altfel de stofă, unul din acele postavuri, pe care le fabrica Florenţa pentru clasa burgheză a negustorilor şi meseriaşilor şi pe care le trimetea în tot Apusul, chiar pînă şi în părţile noastre. Dar şi aici, sub cutele bogate, se simte forma fiecărei părţi a corpului uman, forţa ce se ascunde în fiecare membru. Desenul este asemănător din toate punctele de vedere, mai ales în ce priveşte calitatea şi siguranţa liniei, ori eleganţa atitudinei, cu cel care, în 1932, a fost expus la Muzeul Toma Stelian, provenind din Galeria Uffizi din Florenţa.

* * *

De **Antonio Allegri** numit **Correggio,** după locul său de naştere, în colecţia noastră se găseşte un cap de fetiţă sau de înger, de profil, spre dreapta. Este o lucrare în sanghină, în acea nuanţă roşie, căruia i se pierduse secretul în sec. al XIX-lea, spre disperarea marelui pictor englez Burne-Jones, care se plînge de această lipsă. Ea este caracteristică pentru felul în care marele maestru al graţiei femenine se serveşte de clar-obscur în pete modulate în degradări uşoare, aproape fără nici o linie precisă, spre a da cea mai mare dulceaţă şi delicateţe fizionomiilor.

A fost expus de mai multe ori: prima dată în 1932, la Muzeul Toma Stelian, cînd acel muzeu a organizat, împreună cu Direcţiunea Artelor Frumoase din Italia, o expoziţie de desene italiene; a doua oară anul trecut, de către Muzeul de Artă al Republicii, tot cu ocazia unei expoziţii de desene italiene. În Expoziţia din 1932, lucrarea a fost catalogată « maniera lui Correggio ». Cercetări ulterioare comparative ne permit să o credem operă autentică a maestrului.

CORREGGIO — Cap de fetiţă sau de înger

Baccio Bandinelli (1493 – 1560), este unul dintre sculptorii cei mai renumiți ai vremii sale. El însuși se credea egal cu Michelangelo, care însă n-avea o prea bună idee despre acest așa zis rival, ca și Benvenuto Cellini dealtminteri, care, în memoriile sale, arată că-l desconsideră ca artist și-l disprețuiește ca om. Pasiunile artiștilor Renașterii erau însă tumultoase și excesive, iar părerile lor, ale unora despre alții, de multe ori surprinzător de nedrepte. Astăzi, Bandinelli, fără să fie pus pe o treaptă egală cu ceilalți doi sus-menționați, este totuși foarte prețuit ca sculptor și încă mai mult ca desenator. Cele două lucrări pe care le reproducem îndreptățesc această părere. Una reprezintă cele trei vîrste ale bărbatului: Tinerețea, Maturitatea și Bătrînețea. Este, ca și cel de al doilea, un desen specific de sculptor, de o plasticitate impresionantă, dovedind din partea autorului lor admirabile calități de cunoscător al anatomiei corpului uman și un deosebit talent de a pune în valoare aceste cunoștințe. Metoda de care se servește artistul este cea a hașurilor paralele pentru a indica volume și a hașurilor încrucișate pentru umbrele mai puternice, adică cea a gravorilor cu dălțița.

Personajul din mijloc, simbolizînd bătrînețea bărbatului, este oarecum sacrificat, între cele două splendide întrupări ale tinereții și maturității. Nu i se distinge decît capul, în umbră și pe planul al doilea, și fragmentele unei draperii care ajunge pînă la pămînt, lăsînd descoperită numai laba

BACCIO BANDINELLI – Cele trei vîrste ale bărbatului

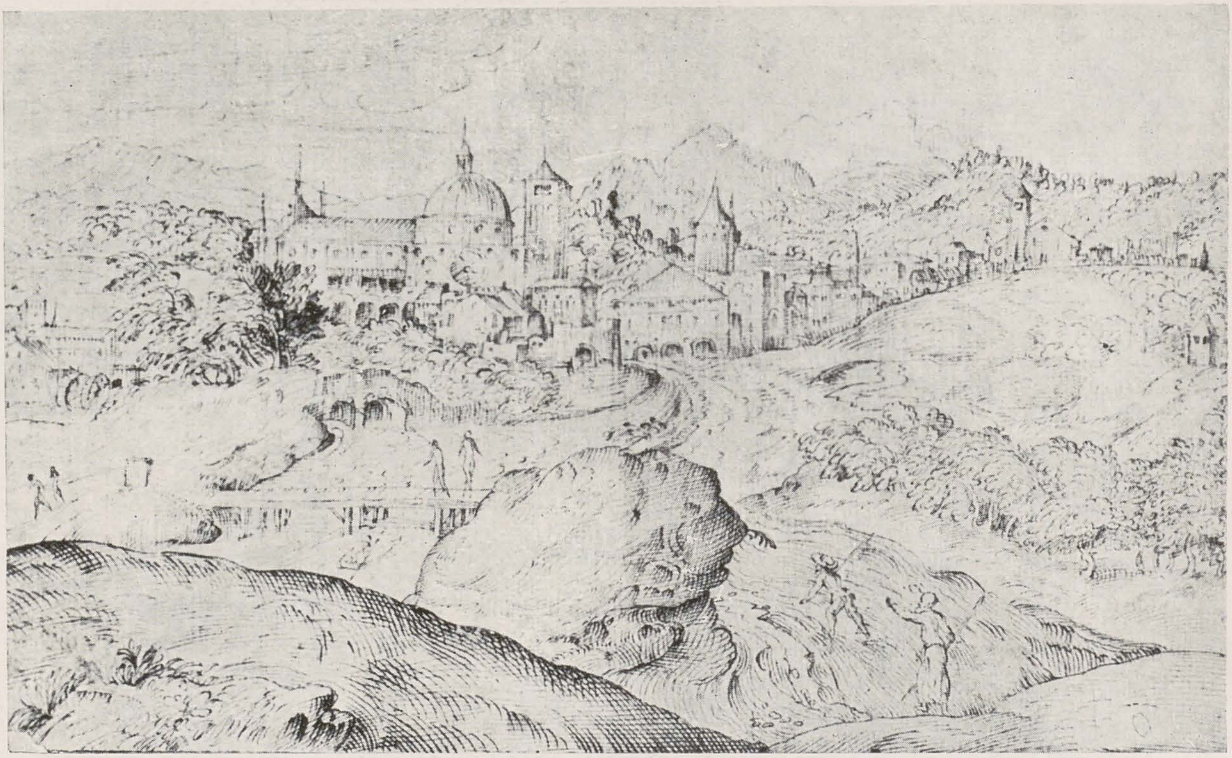
BACCIO BANDINELLI — Torsul antic din Belvedere

piciorului stîng, pînă deasupra gleznei. Cel care simbolizează maturitatea se sprijină într-o ghioagă ca aceea a lui Hercule.

Şi acest desen a fost expus în 1932.

*
* *

Baccio Bandinelli. Torsul antic din Vatican, numit Torso di Belvedere, după partea palatului unde este expus, este una din cele mai renumite sculpturi antice, autentic grecească, nu o copie romană ca multe altele, şi iscălită, dezgropată în timpul Renaşterii. Faima acestei opere este imensă printre marii artişti ai sec. al XVI-lea. Michelangelo bătrîn, aproape lipsit de vedere, se lăsa condus în apropierea statuii, iar plăcerea lui cea mai mare era să-şi plimbe degetele sensibile pe suprafaţa marmurei, să-i perceapă inegalităţile epidermei, care numai astfel puteau fi simţite. Este deci natural ca o asemenea operă, chintesenţă a frumuseţii şi a armoniei trupului atletic, să aibă o influenţă decisivă asupra tuturor artiştilor, îndeosebi asupra sculptorilor şi asupra noţiunilor lor despre proporţiile şi înfăţişarea corpului uman. De remarcat este că marea majoritate a acelor din Renaştere, nefolosind decît modelul viu, disecţia fiind oprită de biserică şi practicată numai pe ascuns de spirite îndrăzneţe şi iscoditoare, ca Leonardo, cunosc puţin ceea ce se ascunde sub pielea omului, raportul real al muşchilor între ei, inserţiile acestora pe os. Sculptorii greci, din acest punct de vedere, le sînt superiori. Acest tors le deschidea orizonturi noi în privinţa preciziunii anatomice, deci a aspectului veridic al trupului bărbătesc, şi prin aceasta devenea, nu numai un obiect de caldă admiraţie, dar şi o lecţie minunată şi salutară, subiect de meditaţii şi descoperiri neîncetate. Admirabilul desen al lui Bandinelli o dovedeşte cu prisosinţă. Maniera execuţiei este aceeaşi ca în desenul precedent.



DOMENICO CAMPAGNOLA — Peisaj

Domenico Campagnola (n. 1482 sau 1484. În 1562 era încă în viață). Este vorba de un artist contemporan, colaborator chiar a lui Tițian la frescele din Padova, inspirîndu-se de la arta acestuia, traducîndu-i uneori desenele prin gravuri în lemn. De la Tițian a adoptat Campagnola acea preferință în peisajele sale pentru scene panoramice, întinzîndu-se în lung și în lat, ca cea din desenul nostru, accidentate, străbătute de rîuri, de punți și de poduri, animate de figuri și de fel de fel de construcții, de fabrici, cum li se spunea de artiștii timpului. Deși foarte complicată, o asemenea scenă, pe care o întîlnim adesea și în fundalul unora dintre tablourile lui Tițian și în cîteva desene ale acestuia, este prezentată cu o mare claritate, se desfășoară înaintea noastră în chip logic, înduindu-se admirabil în adîncime. Linia de care se servește Campagnola e precisă, simplă, așa cum va apărea în gravura în lemn, căreia deobicei îi servește ca punct de plecare

* * *

Continuator al lui Michelangelo (Seguace di Michelangelo), autorul acestui frumos și impresionant desen a luat subiectul din motivul central al frescei reprezentînd Conversiunea Sf. Paul, pictată de Michelangelo în Capela Paulină din Vatican, frescă terminată către 1550. La Michelangelo însă calul e văzut din spate, iar cel care-l oprește brusc, cu toată puterea, este și el văzut tot din spate, la dreapta calului. În desenul nostru poziția e inversată. Și animalul și tînărul călăreț sînt văzuți din față. Mișcarea prin care este stăpînit armăsarul speriat este însă tot atît de violentă, poate chiar mai violentă ca în frescă. Este de observat precizia observațiilor anatomice și măiestria desenului, executat în trăsături multiple și apropiate între ele, hașuri subțiri în aceeași direcție sau încrucișîndu-se, ca în gravurile cu dălțița, în umbre. Există o oarecare nepotrivire între vigoarea modelului, cu mișcările atît de avîntate, dar precise, și imaginea

SEGUACE DI MICHELANGELO
Tînăr domolind un armăsar

cam măruntă, cam migăloasă a desenului. Exactitatea fiecărui detaliu, cunoştinţele anatomice, atît în ceea ce priveşte omul cît şi animalul, repartiţia justă a luminii, tipul fizic de admirabile animale viguroase, fac din acest desen un exemplar remarcabil, demn de marea artă a sec. al XVI-lea.

Şi acest desen a fost expus la Muzeul Toma Stelian în 1932.

* * *

Tiţian (1477—1576). Studiu în bistru, peniţă şi laviu, pe hîrtie groasă gălbuie, pentru un apostol sau un sfînt. Personajul e reprezentat într-o atitudine rezultată dintr-o mişcare violentă a întregului trup, spre stînga. Capul e de profil, şi, ca şi la Andrea del Sarto, proporţional mai mic; trupul e însă aproape de faţă, piciorul drept păşind brusc înainte, cel stîng rămînînd ceva mai în urmă. Cu mîna stîngă, ridicată la nivelul feţei, el face un gest ca de apărare, cam în direcţia privirii ochilor.

Este un exemplar complet, convingător şi de excelentă calitate al imensului talent al maestrului veneţian, desen executat cu o măiestrie neîntrecută, în trăsături repezi şi energice, colorat, luminos, dinamic.

În felul în care este realizat veşmîntul amplu, înfăşurat în jurul trupului, el lasă să se simtă, sub falduri, corpul viguros al modelului.

Tiţian a lăsat puţin desen. Unul dintre cele mai caracteristice, cu care cel din colecţia noastră are mare asemănare, azi la Luvru, e reprodus de Oskar Fischel în Tiţian, din colecţia Klassiker der Kunst, pag. XXIX. Aceleaşi mişcări avîntate, aceeaşi căutare febrilă a formei, nu prin linii calme şi de oarecare lungime, ca la Bandinelli, ci prin linii brusce, care se acoperă oarecum una pe alta, scurte şi repezi, fără a se ţine prea mult seama de amănunte, ci numai de puternica şi maiestoasa impresie generală. Ca şi acel desen, cel din colecţia noastră a putut fi imaginat pentru unul din personajele din faimosul Triumf al credinţei, ori pentru un apostol dintr-o Înălţare la cer a Fecioarei, sau, şi mai probabil, pentru sfîntul al doilea din scena cu Sf. Petru martirul, original pierdut astăzi, dar după care a rămas o copie din epocă în Galeria Naţională din Londra.

Acest desen a fost expus în 1932 ca « atribuit lui Tiţian». Asemănarea atît de izbitoare cu desenul absolut autentic de la Luvru, mai sus amintit, ne face să-l considerăm şi pe acesta ca o operă autentică, unul din rarele desene ale lui Tiţian.

TIŢIAN—Studiu pentru un sfînt sau un apostol

PARMIGIANINO — Compoziţie preliminară pentru « Madona cu sfinţi » din Pinacoteca din Bologna

Girolamo. Francesco Maria Mazzola, numit **îl Parmigianino** (1503 sau 1504—1540), este unul din maeştri cei mai gingaşi ai secolului al XVI-lea. Este elev al lui Correggio, de la care învaţă cum să prezinte graţia şi inocenţa femenină, dar unul dintre acei elevi care nu se mulţumesc să ducă mai departe învăţătura unui maestru, ori cît de mare ar fi fost el, ci adaugă la ceea ce se ştia o notă personală, ceva nou şi inedit. Lui Parmigianino îi datoreşte pictura formele prelungite şi flexibile, atitudinile ondulate ale personajelor din tablourile primei treimi a sec. al XVI-lea, adică primele manifestări ale unui manierism, care la el se păstrează încă în limite acceptabile, chiar simpatice, dar care va lua forme din ce în ce mai bizare curînd după aceea. Păstrat în limitele la care se opreşte Parmigianino, manierismul devine ceva interesant, altceva decît ceea ce cunoscuse pictura italiană înainte de el, un altceva încîntător şi foarte preţuit de contemporani.

Desenul din colecţia noastră este cel care stă la baza unuia dintre primele tablouri importante ale lui Parmigianino: Madona cu sfinţi, din Pinacoteca din Bologna; în el simptomele manierismului, chiar sub forma lui atenuată de care am vorbit mai sus, sînt mai puţin vizibile, decît de pildă în alte lucrări ale acestui pictor, în aşa numita Madona cu gîtul lung, deşi formele închise exclusiv în linii curbe ale sfintei îngenunchiate în faţa lui Isus şi gîtul flexibil al madonei n-ar satisface pe un clasic.

Capul îngerului a rămas însă foarte correggian, ca şi gruparea personajelor, ceea ce dovedeşte legătura încă strînsă a discipolului cu arta maestrului şi ne duce la prima fază în dezvoltarea lui Parmigianino.

Desenul este schiţat cu un vîrf de metal în linii de o mare delicateţe, pe o hîrtie brună, anterior preparată. E continuat apoi cu pensula în laviu de bistru şi terminat cu trăsături de sanghină roză,

foarte vizibile în partea dreaptă a compoziției, mai puțin aparente, adică probabil pierdute cu timpul, în cea stîngă. Este în destul de rea stare, ici și colo cu pete intens brune de laviu, pentru a se accentua umbrele, ca în veșmîntul sfintei și în cel al Fecioarei, pete care însă au acoperit în întregime și capul unui sfînt episcop, în partea stîngă.

Pătratele în care a fost împărțită suprafața desenului de către artist, în vederea trecerii operei pe suportul definitiv, s-au conservat și sînt încă foarte aparente.

* * *

Luca Cambiaso, numit și **Luchetto di Genova** ori **Cangiaso** (1527—1585) este mai ales un pictor de decorații monumentale, în frescă, care și-a petrecut o mare parte din viață la curtea lui Filip al II-lea, în Spania, unde a și murit. El este însă și un fertil și un prodigios desenator în peniță, un produs tipic al celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, cînd ceea ce se prețuia mai mult la un artist, era ușurința, vivacitatea execuției, acel fà presto, care a rămas ca poreclă a unuia din reprezentanții faimoși ai acestei epoci. Ca pictor, Cambiaso este un artist învățat, cu mînă ușoară și sigură, dar o stea numai de a doua mărime printre contemporani cu mult mai iluștri. A pictat și el capele prin biserici, mai ales la Escorial, a avut succese, dar și eșecuri. Ca desenator însă el este de prima forță. Poseda o știință impecabilă a formei, o bravură în factură, un avînt, un dar de a sugera mișcarea prin cîteva trăsături, care, în această artă, îl pune alături de mult mai marii contemporani.

Lucrarea din colecția noastră este un exemplu tipic, dintre cele mai elocvente, ale felului lui Cambiaso de a înțelege un desen. Iuțeala cu care au fost executate racursiurile, de o îndrăzneală și de o exactitate uimitoare, pentru realizarea cărora un altul mai puțin sigur, mai puțin familiarizat cu detaliile trupului uman, ar fi dat greș, are în ea ceva uluitor, ceva din neprevăzutul și promptitudinea fulgerului. Delacroix obișnuia să spună că un bun desenator numai atunci își merită numele, cînd este în stare să prindă în zbor și să aștearnă pe hîrtie un trup de om care ar cădea de la al patrulea etaj, înainte de a fi atins pămîntul. Numai cu această desăvîrșită memorie vizuală și fulgerătoare vivacitate a mîinii se poate obține, zicea el, în arta grea a desenului, ceva cu adevărat remarcabil. Delacroix uită însă că Ingres, marele lui rival, care lucra încet și meticulos, mereu cu modelul înainte, era și el un desenator fără pereche. Totuși, pentru o întreagă categorie de artiști, printre care și Cambiaso, Delacroix avea dreptate. Pentru ca să atingi însă această situație excepțională, trebuie nu numai să te fi născut cu talent, dar și să fi făcut nenumărate exerciții după modelul viu, să ajungi să stăpînești toate aspectele formelor, dar în așa fel, în cît în cele din urmă, fără ajutorul niciunui punct de reper, să-ți revină instinctiv imaginea precisă a trupului uman în atitudinea de care ai atunci nevoie.

Desenul lui Cambiaso, în peniță, pe hîrtie ușor gălbuie, reprezintă un bărbat în vîrstă, poate un satir, răpind o femeie.

CAMBIASO — Un bărbat răpind o femeie

GUERCINO — Papa Grigore al XV-lea

Giovanni Francesco Barbieri numit **il Guercino** (1591—1666), este un pictor însemnat în vremea lui, ezitînd o bucată de vreme, pînă își ia zborul, între școala familiei Carracci din Bologna, și Caravaggio, dar și un admirabil desenator. El este poate chiar mai însemnat și mai original cînd practică acest ultim gen, decît cînd pictează, cu toate că marea pînză cu Sfînta Petronilla și plafonul Casinei Ludovisi, simbolizînd Aurora, sînt printre operele capitale ale secolului al XVII-lea. Ca desenator însă, și prin subiect și prin interpretare, el se depărtează cu totul de concepția strict clasică, ne dă nu numai tipuri de sfinți sau scene religioase în peniță și sanghină, ci mai ales cele mai veridice imagini ale naturii Italiei, animate de personaje minuscule însă vii, din vremea sa. Nici un alt contemporan nu ne face să pătrundem mai adînc în felul normal și natural de viață al secolului al XVII-lea ca Guercino, nu este mai aproape de viață și de realitate ca el, însă, într-un sentiment oarecum romantic. La aceasta îl ajută și un talent excepțional de mînuitor al peniței, purtată cu o siguranță, cu un simț pentru linia și pata plăcute ochiului, pentru tot ceea ce pune forță și accent într-o operă de mici dimensiuni, cum sînt și trebuie să fie desenele, cu adevărat unice. Astfel s-a putut

GUERCINO — Peisaj cu figuri

vorbi de el ca de un mare maestru şi chiar s-au făcut comparaţii în acest gen cu Rembrandt, ceea ce este desigur exagerat şi disproporţionat. Ar fi fost mai exact să se amintească de Callot, şi acesta un creator de mici personaje, pline de viaţă, ieşite dintr-un joc cu pana pe hîrtie, ca şi la Guercino.

Am ales pentru studiul de faţă trei desene de acest autor, în trei genuri deosebite, toate trei expuse la Toma Stelian în 1932: portretul unui papă, un peisaj şi un studiu de copac. Portretul este fără îndoială cel al lui Grigore al XV-lea (papă de la 1621—1623), din familia Ludovisi, protector al lui Guercino, pe care l-a ajutat din cea mai fragedă tinereţe pînă în 1623. Grigore al XV-lea este un papă de mare prestigiu, care, în scurtul timp cît ocupă scaunul Sf. Petru, se distinge prin ajutorul ce dă cîtorva suverani catolici contra protestanţilor şi prin canonizarea unor foarte importanţi sfinţi: Sf. Tereza, Sf. Ignaţiu de Loyola, Sf. Francisc Xavier, Sf. Filip de Neri. Energic, neînfrînt, aşa ne apare el şi în portretul lui Guercino, maiestuos — cu toată trivialitatea unor detalii cum ar fi barba nerasă — voluntar, imperios.

O piesă atît de frumoasă şi de importantă nu se putea să nu atragă atenţia amatorilor. Ea a trecut prin două colecţii engleze celebre, a căror marcă o poartă: Th. Hudson (1701—1779) şi Th. Thaine (1782—1846).

Peisajul, în care apar atîtea elemente variate: copaci, stînci, clădiri, personaje în diverse atitudini şi în costumele timpului, este un desen tipic pentru Guercino, în peniţă pe hîrtie gălbuie, ieşit din imaginaţia lui mereu activă, mereu inventînd scene şi forme, traducîndu-le prin cîteva linii sugestive.

Studiul de copac, în peniţă şi laviu de tuş, ne izbeşte prin vigoarea şi exactitatea lui, prin felul variat cum artistul îşi conduce peniţa pentru a sugera relieful accidentat al trunchiului, asperităţile coajei. Este o schiţă evident după natură, însă executată în cîteva minute, neterminată chiar în partea de jos a ei, dar suficientă ca să ne inspire un sentiment de mare admiraţie pentru posibilităţile artistului.

GUERCINO — Studiu pentru un arbore

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI — Studiu

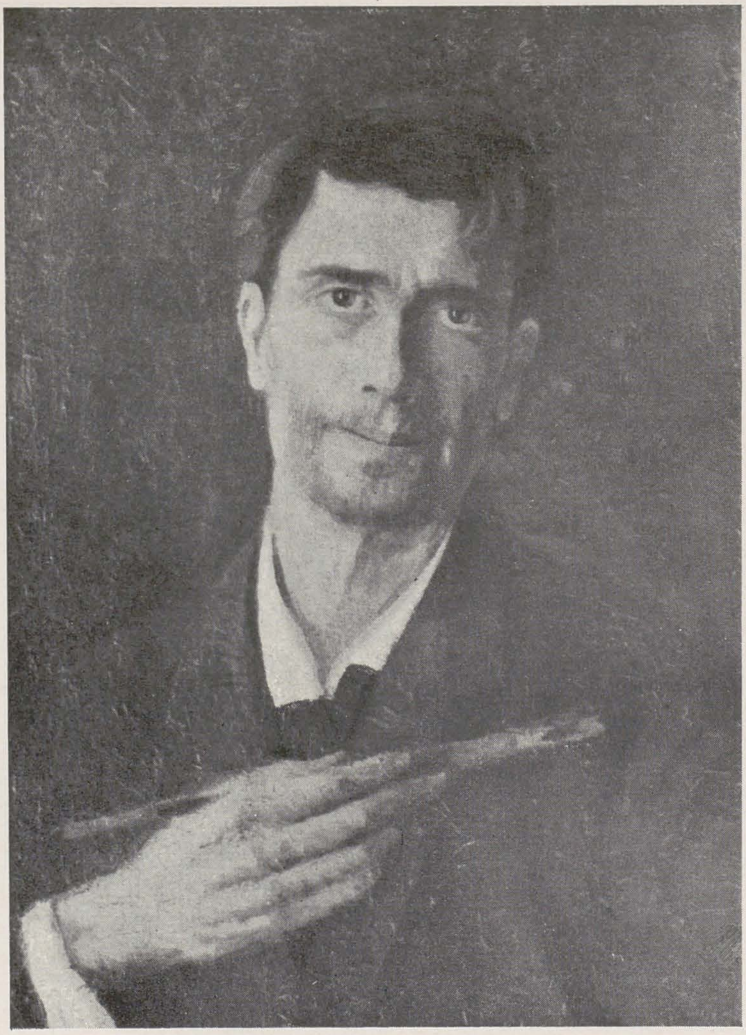
Giovanni Mannozzi da San Giovanni (1592—1636) este unul dintre cei mai buni desenatori şi colorişti ai şcoalei florentine, la începutul secolului al XVII-lea, şi un excelent freschist. Desenul din colecţia noastră, în sanghină, pe hîrtie gălbuie, reprezintă un personaj tînăr, în picioare, în genul celor pe care le cunoştea şi le admira Florenţa în opera lui Andrea del Sarto. Există totuşi oarecare deosebire între un desen al acestuia şi un desen al lui da San Giovanni. La del Sarto linia are o autoritate, pe care n-o întîlnim cu un secol mai tîrziu, la acest pictor. Aceasta poate şi pentru că desenul nostru este în realitate nu desenul direct, ci contraproba acestuia. El este rezultatul unui procedeu foarte des practicat mai ales cu desenele în sanghină. Atunci cînd o astfel de operă era proaspăt terminată, ea era udată şi pusă la presă peste o altă foaie de hîrtie albă, aşa încît se putea obţine o imagine inversată a ei, întocmai ca o gravură, ceva mai puţin strălucitoare ca efect, dar totuşi destul de aproape de intensitatea sanghinei originale. Unii artişti practicau această metodă şi pentru a avea la îndemînă o figură în două atitudini contrastante, pe care la nevoie să le întrebuinţeze separat în compoziţiile lor.

ANONIM SEC. XVII — Sinodul de la Efes

Pe autorul ultimului desen nu l-am putut determina. În josul paginei se găseşte o inscripţie din epocă, în care ni se comunică subiectul: Patriarhul Ciril al Constantinopolului, prezidînd Sinodul din Efes, în care este condamnat şi anatemizat Patriarhul Nestor al Alexandriei, autorul unei erezii faimoase în analele bisericii ortodoxe. El a constituit subiectul unei fresce în corul bisericii Carmelitanilor din Pisa, după cum ni se spune într-o informaţie de asemenea cuprinsă în josul desenului, unde ni se dă şi data la care fresca a fost executată, 1695. Lipsiţi cum sîntem în Bucureşti de multe cărţi de referinţe, mi-a fost imposibil să ştiu cine a executat lucrarea, operă de mare valoare, cum se vede din reproducere, ieşită din peniţa şi penelul unui artist desăvîrşit, stăpîn pe toate cuceririle unei lungi tradiţii de freschişti. El este evident influenţat de opera lui Rafael din unele Stanţe, în ce priveşte dispoziţia episcopilor în compoziţie şi de cartonul aceluiaşi, azi la Victoria and Albert Museum din Londra, pentru tapiseria de la Vatican reprezentînd moartea lui Ananias. [1])

Aceste desene au fost alese dintre multe altele, tot italieneşti, din colecţia noastră. Am considerat că este util ca ele să fie publicate pentru ca, pe de o parte să fie puse sub ochii artiştilor, care au atît de rare ocazii la noi să vadă desene de mari maeştri străini, pe de alta pentru a dovedi marelui public că exemplare de artă mare apuseană se găsesc în Bucureşti şi în unele oraşe de la noi, mult mai des decît ne-am fi închipuit.

[1]) — Raphael, L'oeuvre du Maître, Hachette, pag. 132.



Un zugrav (autoportret) — *ulei*

CONTRIBUŢII LA VALORIFICAREA CRITICĂ A OPEREI LUI ŞTEFAN LUCHIAN

IONEL JIANU

A încerca o valorificare de pe o poziţie critică a operei lui Ştefan Luchian, unul dintre cei mai străluciţi fruntaşi ai picturii romîneşti, înseamnă a ridica şi a dezbate cîteva din problemele fundamentale ale artei plastice, privind atît poziţia artistului, cît şi modalităţile de exprimare artistică.

S-a scurs aproape o jumătate de veac de cînd Luchian a creat cele mai de seamă dintre tablourile sale. Şi verdictul timpului e fără greş. Astăzi, pînzele lui strălucesc în aproape toate muzeele noastre şi atrag prin puterea lor de viaţă, prin profunzimea sentimentului, prin intensitatea expresiei coloristice, prin fervoarea şi adevărul lor.

Luchian a fost şi un admirabil portretist şi un minunat peisagist şi un neîntrecut pictor al florilor. Cu aceeaşi nesăţioasă sete de cunoaştere, el şi-a îndreptat atenţia şi asupra omului şi asupra naturii înconjurătoare. Dar chiar atunci cînd a pictat un singur colţ din natură, sau o floare, el le-a umanizat, imprimîndu-le un sentiment, dovedind vibranta sa participare la viaţă.

La împărțitul porumbului — *ulei*

Ceea ce definește poziția lui Ștefan Luchian ca artist e dragostea pentru om, dragostea pentru natură, pasiunea pentru adevăr, exprimate printr-o mare sinceritate, prin îndrăzneală creatoare, printr-o emoționantă intensitate coloristică.

Ca orice pictor realist, Luchian pornește de la datele naturii. Dar el nu se mulțumește să le imite, să le copieze întocmai, să le transpună mecanic pe pînză — așa cum fac pictorii naturaliști — ci se străduiește să deslușească legile obiective ale naturii, să le înțeleagă și să le urmeze în opera sa. « Natura nu trebuie s-o imiți, nici s-o copiezi — spunea Luchian — trebuie să lucrezi în felul ei ». Cum se poate lucra în felul ei? « Să știi să observi, asta-i chestia! » Și apoi adăuga: « Natura îți dă povețe, cînd te pricepi să observi ».

Prin observație, el înțelegea nu numai un studiu atent al modelului sau al motivului pictural, ales din natură, ci în primul rînd deslușirea acelor trăsături tipice care pot defini un subiect. « Una-i să respecți natura și alta-i să faci ce vezi... » — spunea Luchian. Trebuie să lași la o parte, să uiți unele lucruri, asupra altora să insiști ».

« Să lași la o parte, să uiți unele lucruri » înseamnă să exerciți acea facultate de selecție care stă la baza oricărei arte. Ca și romancierul care-și alege cu tîlc eroii povestirii din mulțimea oamenilor pe care i-a cunoscut și redă numai acele întîmplări din viața lor care le pot defini personalitatea și mediul în care trăiesc, tot astfel și pictorul își alege din priveliștea pe care o are în fața ochilor numai acele trăsături în măsură să exprime ceea ce e tipic și esențial în realitate. Luchian nu preconizează însă o înlăturare totală a amănuntelor, ci numai a celor inutile, căci, prin redarea cîtorva amănunte judicios alese, artistul poate individualiza un om sau un peisaj. De aceea el spunea: « Lucrarea artistică, dacă n-are detalii interesante, te uiți odată la ea și ai isprăvit. Detaliile astea dau farmecul ».

Într-un limbaj simplu și colorat, Luchian își formulează principiile unei estetici realiste, valabile și azi: observarea, studiul atent al naturii și al vieții ca punct de pornire al operei de artă; respectarea povețelor naturii și nu imitarea sau copierea ei servilă; alegerea trăsăturilor caracteristice; folosirea simplificării și a exagerării conștiente (« să uiți unele lucruri, asupra altora să insiști ») ca mijloace pentru redarea tipicului; individualizarea pentru a da mai mult adevăr și mai multă putere de convingere operei de artă.

Și aceste principii sînt încununate de un alt element fundamental — tot atît de valabil și azi ca și totdeauna pentru adevărata operă de artă — pe care Luchian l-a formulat cu aceeași simplitate, definindu-și concepția artistică: « noi, pictorii, privim cu ochiul, dar lucrăm cu sufletul ».

Studiul naturii e necesar, dar nu e suficient. Artistul înregistrează cu privirea datele naturii. Rațiunea e aceea care alege și construiește, care deslușește și respectă povețele naturii. Ceea ce dă însă viață unei opere de artă, e puterea sentimentului, intensitatea cu care vibrează artistul participînd la momentul desprins din realitate și înfățișat în tablou.

Sfîrşit 1907 — *pastel*

A lucra cu sufletul înseamnă a iubi viaţa, a iubi natura, a iubi omul. Şi această dragoste fierbinte transmite operei de artă puterea de emotivitate.

Arta lui Luchian nu este însă numai simplu elan emotiv, pentru că dacă s-ar rezuma doar la puterea sentimentului ea n-ar ajunge la o expresie cu adevărat artistică. Ea e în egală măsură şi un produs al raţiunii, care realizează un echilibru şi construieşte formele, dîndu-le o consistenţă logică şi necesară, şi în acelaşi timp şi un rod al observaţiei, care porneşte de la elementele reale din natură. Pe aceşti trei piloni — vizualitate, raţiune, emotivitate — se sprijină edificiul operei lui Luchian, de o trăinicie care înfruntă măcinarea vremii.

Umanismul lui Luchian înseamnă nu numai dragoste pentru om, ci şi înţelegere a suferinţelor şi a năzuinţelor umane, luptă pentru sprijinirea şi afirmarea dreptului la viaţă ale omului. Concepţia umanistă socoteşte că omul e măsura lucrurilor, că el poate desluşi adevărurile cu privire la rosturile lumii. Sursa cunoaşterii e experienţa omului, nu revelaţia divină. Prin străduinţa sa, omul poate pătrunde legile naturii, şi deci poate stăpîni natura. Cît de optmistă este această încredere în forţa creatoare a omului ! Şi vom vedea cu cîtă strălucire se oglindeşte ea în viaţa şi opera lui Luchian. Concepţia sa umanistă explică şi spiritul protestatar pe care-l întîlnim în numeroase tablouri, ca şi în viaţa sa. Şi tot ea stă la baza realismului critic, care-l face să denunţe nedreptăţile sociale din epoca sa şi să se ridice împotriva lor, în compoziţii ca *La împărţitul porumbului* sau în seria de lucrări cu privire la tragicul an 1907. Luchian şi-a bazat opera pe o profundă omenie şi de aceea a izbutit să ajungă la marile adevăruri ale sufletului omenesc.

Lirismul lui Luchian nu reprezintă numai o stare subiectivă, o emoţie izolată, ci îşi are rădăcini mai adînci în atitudinea faţă de viaţă a poporului romîn. Oglindind în peisajele sale raportul dintre om şi natură, aşa cum există în viziunea poporului, Luchian devine un exponent al sufletului romînesc. De aceea el izbuteşte să dea un caracter specific naţional peisajelor sale, în care recunoaştem atît elementele de identificare geografică ale pămîntului romînesc, cît şi sentimentul faţă de natură al poporului nostru.

Acest lirism i-a îngăduit lui Luchian să exprime în opera sa dimensiunea poetică a naturii. Ce este această dimensiune poetică? Boris Polevoi scria că pîinea poate fi şi altceva decît un simplu aliment, un strung poate fi şi altceva decît o simplă unealtă, iar dragostea poate fi şi altceva decît o simplă funcţie biologică. Acest «altceva» reprezintă dimensiunea poetică a realităţii. Luchian n-a văzut într-o floare un simplu rod al pămîntului, ci o modalitate de exprimare a vibraţiei sale, a dragostei sale de viaţă. El n-a văzut într-un grup de copaci sau într-o potecă de cimitir, într-un şir de case sau într-o gheretă dintr-o mahala numai existenţa materială a acestor lucruri, ci a înţeles şi posibilitatea lor de a întruchipa un sentiment. În imaginile cele mai umile artistul îşi exprimă frămîntările sufletului său, dezvăluindu-ne astfel valenţele lor poetice.

Dar pentru a înţelege mai bine aceste trăsături fundamentale ale artei lui Luchian, se cuvine să cercetăm, prin analizarea cîtorva lucrări mai de seamă, cum au fost ele exprimate plastic în opera sa.

Omul ocupă un loc de frunte în opera lui Luchian. El s-a preocupat încă de la început de problema redării chipului uman. Dar el nu şi-a ales modele din lumea celor bogaţi, ci mai ales din rîndurile oamenilor simpli, nevoiaşi şi umili, ale oamenilor din popor. A pictat puţine chipuri de ţărani pentru că nu a cunoscut îndeaproape viaţa de la ţară. Deşi născut la Ştefăneşti, o comună de pe lunca Prutului din preajma Botoşanilor, nu şi-a petrecut acolo decît primii ani ai copilăriei (1868—1873), mutîndu-se apoi la Bucureşti cu familia sa şi devenind un adevărat fiu al oraşului. A mai zăbovit, în vacanţe, prin satele din Bărăgan, de pe Valea Prahovei sau din jurul Moineştilor. Dar şi atunci a mers la ţară ca un orăşean, fără a izbuti să pătrundă adevărata viaţă a satului, lăsîndu-se mai mult cucerit de farmecul priveliştilor din jur. Totuşi interesul său pentru pătura ţărănească se vădeşte nu numai în revolta împotriva traiului de mizerie pe care-l duceau pe vremea aceea ţăranii şi în protestul împotriva sîngeroasei înăbuşiri a răscoalelor ţărăneşti din 1907, ci şi în cîteva portrete de ţărance, dintre care cel mai reuşit ni se pare acuarela înfăţişînd o fată tînără, îngîndurată, cu privirea nostalgică, avînd ovalul feţei frumos încadrat în basmaua albă înnodată la gît. Desenul simplu, concis, de o mare expresivitate, dă o anumită monumentalitate acestei figuri pătrunse de un adînc sentiment uman.

Poate că neîntrecuta măiestrie a lui Nicolae Grigorescu l-a descurajat pe Ştefan Luchian să mai stăruie pe acest drum. O mărturiseşte de altfel singur, spunînd: «Am încercat să desenez şi eu un cioban. Am făcut vreo 20 de schiţe şi nici una nu mi-a plăcut. Şi cînd am ajuns la una de care să fiu mulţumit, mi-am dat seama că semăna leit cu ciobanii lui Nicolae Grigorescu». De altfel în lucrările cu temă din mediul rural, din prima parte a activităţii sale, ca de pildă *O fată care toarce*, influenţa lui Nicolae Grigorescu pare vădită.

Dar Luchian a făurit şi opere în care îşi face loc o viziune mai dramatică a ţăranului romîn, corespunzătoare adevăratei situaţii a ţăranilor din epoca sa. În compoziţia cu temă socială *La împărţitul porumbului*, pictată în 1905, apare cortegiul mut, întunecat, dîrz şi impunător al celor înfometaţi, mergînd să-şi primească porumbul pentru care vor fi siliţi să-şi vîndă mai pe nimic munca din vara următoare. Un şir sumbru de căciuli taie linia cerului sugerînd mulţimea nesfîrşită a masei anonime. Sînt aici laolaltă bătrîni, bărbaţi, femei şi copii în zdrenţe. Păşesc îngînduraţi, dar nevoile şi foamea nu le-au frînt îndîrjirea. Aceşti oameni nu sînt nişte învinşi, ci alcătuiesc toţi împreună o fiinţă uriaşă, vie, ameninţătoare, aceea a mulţimii pornită să-şi afirme nevoia de pîine şi de dreptate.

Această compoziţie are o valoare deosebită în istoria picturii noastre. Pentru prima dată, mulţimea, însufleţită de aceeaşi voinţă, de aceleaşi gînduri, formînd o unitate închegată şi impunătoare, e înfăţişată ca erou principal al unei compoziţii sociale. Pentru prima dată apare în pictura noastră drama ţăranului romîn, care-şi purta ca un blestem povara de rob al pămîntului. Pe această linie vor merge Camil Ressu, Iser, Şirato, Ştefan Dimitrescu şi alţii, care în tablourile lor cu temă rurală vor folosi pilda lui Luchian, exprimînd viaţa aspră, sumbră, dramatică a ţăranului, redînd monumentalitatea omului în peisaj, în trăsături viguroase, hotărîte, colţuroase, şi renunţînd la pitorescul scenelor rurale. *La împărţitul porumbului* prevesteşte parcă răscoalele ţărăneşti din 1907 şi arată puterea artistului de a înţelege şi desprinde trăsăturile tipice ale acelui moment social. Deşi are un conţinut atît de bogat, lucrarea suferă însă şi de anumite lipsuri în ceea ce priveşte realizarea artistică. Pentru tema vastă pe care o tratează, e concepută în dimensiuni prea mici şi de aceea personajele par prea îngrămădite în spaţiul restrîns al pînzei. Tabloul a fost pictat,

1907 — *acuarelă*

desigur, în atelier și își păstrează pe alocuri caracterul de schiță, adîncirea psihologică și individualizarea personajelor nefiind duse pînă la capăt.

Compoziția *La împărțitul porumbului* își păstrează totuși importanța istorică, inaugurînd un drum nou în pictura noastră și dovedind că Luchian a știut, prin calda sa omenie, să pătrundă adevărurile esențiale în tematica țărănească. Același sentiment de omenie l-a determinat să-și exprime protestul și împotriva sălbaticei represiuni a răscoalelor țărănești din 1907. Deși bolnav, țintuit în pat de o cumplită suferință, el a găsit totuși forța să schițeze patru lucrări pe această temă. În acuarela *1907* vedem un cîmp presărat cu leșurile țăranilor uciși, iar în prim plan o femeie, înnebunită de durere, aplecată asupra bărbatului ei răpus de gloanțele jandarmilor. În colecția Doctor Dona a Sfatului Popular al Capitalei, există o schiță în sanghină intitulată tot *1907*, în care e înfățișat un grup de țărani în bejenie, iar la secția de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R. se află un pastel *Sfîrșit 1907*, reprezentînd un grup de țărani dus între baionete. În sfîrșit, a patra lucrare, azi dispărută, e descrisă astfel de unul dintre biografii lui Luchian: « Incendii în zare — o femeie cu lumînarea în mînă plînge aplecată asupra unui mort, căzut cu fața în sus. Atmosfera e lugubră și opacă de fum și blesteme.»

Deși aceste lucrări nu sînt duse pînă la capăt, ele exprimă indignarea și protestul artistului cetățean.

Atitudinea protestatară a lui Luchian nu e legată numai de anumite evenimente. Personalitate puternică, fire cinstită și independentă, Luchian nu putea suferi nedreptatea și se ridica vehement împotriva ei de cîte ori o întîlnea în cale. În 1894 ia parte la concursul pentru catedra de profesor la Școala de Belle Arte din Iași, dar, dîndu-și seama că rezultatul era dinainte hotărît, se retrage, adresînd un vehement protest ministrului. La 1 Mai 1896, din inițiativa sa, se deschide primul salon al artiștilor independenți, o manifestare de protest împotriva intrigilor, a hatîrurilor politice,

Safta florăreasa — ulei

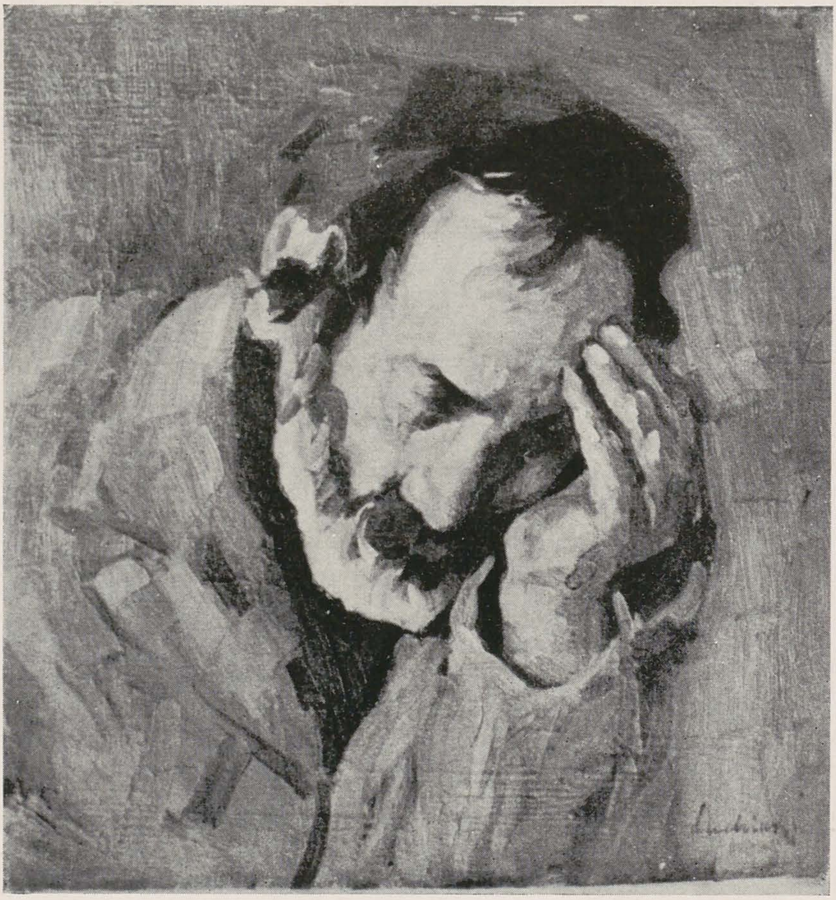
Tufănele în ulcică — *ulei*

a uneltirilor dubioase, care domneau pe atunci în viaţa noastră artistică. Un steag mare, roşu, arborat în balconul clădirii unde avea loc expoziţia, îi sublinia caracterul de protest, provocînd intervenţia poliţiei.

Salonul artiştilor independenţi din 1896 n-a avut o poziţie artistică precisă, ci a însemnat mai mult o acţiune împotriva moravurilor unei societăţi, în care arta era supusă intereselor celor două partide politice care se succedau pe atunci la guvern şi împotriva dictaturii pe care profesorul C. Stăncescu, un pictor mediocru dar cu mare trecere în cercurile oficiale, o exercita asupra plasticii romîneşti. Aceeaşi nevoie de înnoire a vieţii noastre artistice l-a determinat să ia parte, ca membru fondator, la înfiinţarea în 1897 a grupului « Ileana » şi apoi în 1900 a asociaţiei « Tinerimea artistică », amîndouă aceste grupări însemnînd în epoca aceea încercări de răspîndire a culturii, la care erau chemaţi deopotrivă şi artiştii plastici şi scriitorii.

Dar şi în aceste grupări, de îndată ce întîmpina vreo nedreptate, se revolta, protesta, îşi arăta făţiş nemulţumirea şi indignarea.

Luchian a pictat numeroase tablouri înfăţişînd oameni nevoiaşi, cu care se simţea solidar, suferind alături de ei, încercînd să le pătrundă şi simţămintele, şi necazurile, şi visurile. De aceea, în cele mai bune dintre aceste portrete, ca *Safta florăreasa*,



Moş Niculae cobzarul — *ulei*

atinge uşor coardele subţiri din care se ridică un cîntec. E cîntecul tristeţii sale, un cîntec în care se topeşte suferinţa, în care se bănuiesc legănările visului. Cobza şi fruntea mare a lăutarului sînt părţile luminate în tablou. Liniile sînt mai rotunde, mai sinuoase, participînd la armonia lăuntrică. Genunchii rotunzi din primul plan, ovalul cobzei, rotunjimile umerilor, curba bombată a frunţii, conturul sinuos al chipului, dau toate o moliciune, o blîndeţe armonioasă formelor.

O înţelegere caldă şi compătimitoare e atitudinea lui Luchian faţă de cei umili şi obidiţi. O regăsim în cele mai multe dintre portrete şi îndeosebi în chipurile de evrei ca *Hahamul din Moineşti* sau *Evreul*. Bătrînul haham cu barba albă, cu privirea plecată, cu umerii gîrboviţi, pare cufundat în gînduri. E un om înţelept, care a cunoscut din plin amarnicele încercări ale vieţii. Luchian îl pictează cu acea căldură, cu acea omenie, care îi defineşte întreaga operă. Nu găsim aci accentul critic, pe care îl întîlnim în tablourile pe aceeaşi temă ale altor pictori, ci dimpotrivă o solidaritate umană care-l înnobilează pe artist. Aceeaşi înclinare de a sublinia ceea ce e mai frumos în oamenii simpli şi cinstiţi pe care-i picta, o vedem şi în portretul *Saftei florăreasa*, care ne încîntă prin ovalul pur al feţei, prin privirea nostalgică, prin albul de mărgean al dinţilor, prin gîtul prelung, plin de graţie, prin prospeţimea trupului tînăr, mlădios, prin întreg aerul de demnitate omenească al portretului, în ciuda veşmintelor sărăcăcioase.

Alecu literatul, *Moş Nicolae cobzarul* — în mai multe versiuni — vibrează o puternică emoţie, o caldă umanitate. Alecu literatul e tipul ratatului, victima unei societăţi în care nu răzbesc decît cei avuţi, sau cei descurcăreţi, lipsiţi de orice scrupule. În ochii mari, cu o privire îngîndurată, licăreşte parcă o aşteptare. Barba neîngrijită, cravata prost înnodată, o parte mai mare trecînd peste reverul redingotei, felul cum stă aşezat cu umerii lăsaţi, pălăria dată puţin pe ceafă, toate aceste amănunte semnificative contribuie la definirea acestui om care se lasă purtat de valurile vieţii, fără a mai avea forţa sufletească de a lupta. Nu e nici o şarjă, nici intenţie de caricatură în acest portret lucrat cu o mare sobrietate de mijloace, cu o desăvîrşită stăpînire a tehnicii pastelului, în tonuri reci, cu un desen sigur şi incisiv, cu un admirabil simţ al echilibrului compoziţional. Moş Nicolae cobzarul este tipul omului umil, blînd, sfios, al cărui suflet vibrează totuşi şi-şi cîntă aleanul în armoniile cobzei sale. În portretul în ulei de la Galeria Naţională, bătrînul e înfăţişat cu capul sprijinit în palmă, plecat sub povara suferinţei, cu ochii închişi. Barba căruntă, jocul de lumini de pe degete şi de pe frunte sînt singurele părţi luminate. Pleoapele lăsate, triunghiurile de umbră din jurul ochilor obosiţi, şuviţa de păr căzută pe frunte, întrerupîndu-i suprafaţa bombată, toate au o deosebită forţă de expresie, redînd suferinţa omului. Şi în pastelul intitulat *Cobzarul*, Moş Nicolae e înfăţişat cu ochii închişi, cu capul puţin plecat. Dar în braţe, bătrînul îşi ţine cobza şi cu degetele-i groase

Şi faţă de copii, Ştefan Luchian şi-a arătat dragostea, pictînd cîteva portrete care sînt adevărate capodopere de adîncire psihologică şi de măiestrie artistică. (*Cap de copil* din colecţia K. H. Zambaccian şi *Cap de fetiţă* dintr-o colecţie particulară).

Dar locul de frunte în portretistica lui Luchian îl ocupă autoportretele, emoţionante mărturii ale tragediei artistului în lupta sa înverşunată împotriva morţii.

În toamna anului 1901, răpus de boală, Ştefan Luchian, ameninţat să-şi piardă vederea, e internat în Spitalul Pantelimon. În fişa alcătuită de vestitul neurolog Dr. Gheorghe Marinescu, care l-a îngrijit, se arăta: « boală a şirei spinării, dureri lancinante în picioare. Slăbirea acuităţii vederii. Sînt alterate nu numai rădăcinile posterioare, ci chiar nervul vederii, ceea ce poate duce la o orbire completă. Bolnav resemnat, caracter blînd, concentrat, fără să aibă aerul că-i preocupat de boală, dar în fond profund afectat că nu poate să mai mînuiască penelul».

Fişa aceasta clinică, redactată sobru şi concis, cuprinde toată tragedia lui Luchian. La 33 de ani, în plin avînt creator, e ameninţat de « orbire completă », ceea ce înseamnă sfîrşitul vieţii sale de artist. Boala e incurabilă.

Timp de 15 ani, Luchian va lupta împotriva ei. Epava trupului va înfrunta moartea prin puterea spiritului, prin fervoarea sufletului. Treptat, paralizia îi va cuprinde mai întîi picioarele, apoi şoldurile, un braţ, celălalt, şi în cele din urmă degetele, reducînd la neputinţă zbuciumul artistului. Pînă în ultima clipă, însă, Luchian va lupta, va pune să i se lege pensula de degetele înţepenite şi va continua să picteze. Pictura va deveni singura sa raţiune de a fi, singurul mijloc de a proclama triumful vieţii asupra morţii.

Aceste condiţii explică dramatica fervoare a autoportretelor sale, şi mai ales a celui din 1906, intitulat smerit *Un zugrav*, una din capodoperele picturii romîneşti.

Alecu literatul — *pastel*

Ca şi în cele mai multe dintre autoportretele sale, centrul de gravitate al tabloului îl constituie privirea, ochii aceia mari deschişi, care sînt o oglindă a sufletului. Figura e reprezentată frontal, uşor aplecată înspre dreapta, ceea ce face ca partea respectivă a obrazului să rămînă în penumbră. Buzele supte de suferinţă, încruntarea frunţii la întretăierea sprîncenelor întăresc expresia plină de durere a ochilor. Pe piept, mîna cu degete prelungi, în care ţine pensula, trăieşte cu o intensitate halucinantă, apărînd ca o replică a chipului istovit. Între obrazul luminat şi mîna luminată e parcă un dialog, restul tabloului fiind ţinut în tonuri cafenii, întunecate. Şi din atmosfera întreagă a acestei pînze nu rezultă desnădejdea, ci dimpotrivă bunătatea, îndurarea, izbînda sufletului asupra neputinţei trupului. Fără nici un retorism, fără nici un accent de melodramă, artistul a ştiut să-şi înfăţişeze martiriul cu o emoţie cutremurătoare, dar să-şi afirme în acelaşi timp şi neclintita încredere în forţa spiritului omenesc. Şi aceasta dă autoportretului *Un zugrav* o valoare umană şi morală atît de înaltă.

De la autoportretul din Paris, din 1892, dominat de privirea concentrată şi strălucitoare, pînă la acela din colecţia K. H. Zambaccian, pictat în 1910, în care linia largă a umerilor dă o deosebită amploare compoziţiei iar faţa răvăşită de boală, lividă, pe fondul portocaliu, e tratată totuşi cu o vervă uimitoare, există o întreagă serie de lucrări în care Luchian şi-a înfăţişat diferitele faze ale luptei cu moartea. Dar nici una nu ajunge la o intensitate atît de zguduitoare ca autoportretul *Un zugrav*, care rămîne cea mai de seamă creaţie de acest gen a lui Ştefan Luchian.

Un alt capitol important din opera sa îl constituie tablourile în care s-a străduit să oglindească farmecul naturii, peisajele şi florile.

Luchian n-a avut o viziune panoramică a naturii, n-a pictat peisaje sub ceruri vaste ca Andreescu sau privelişti cu nesfîrşite întinderi, ce se pierd în zare. El şi-a ales de preferinţă colţuri mai intime din natură, care amintesc prezenţa omului. Admirabila serie de pasteluri de la Brebu — care reprezintă nivelul cel mai înalt atins de Luchian în peisaj — ne înfăţişează fie o fîntînă, fie o casă (a lui Moş Gheorghe), fie un colţ din curtea mănăstirii sau o clopotniţă. Aceeaşi tendinţă de limitare a motivului pictural o găsim şi în alte peisaje rurale, cum ar fi *Moara*, *Case din Băneşti*, *Sălciile de la Chiajna*, *Clăi de fîn*, *Potecă la cimitir*, etc. Ea se explică pe de o parte prin nevoia pe care o simţea artistul de a-şi cuprinde imaginea într-o construcţie compoziţională bine determinată, pe de altă parte prin faptul că, avînd o prodigioasă memorie vizuală şi neputînd zăbovi prea mult în faţa motivului din pricina infirmităţii sale fizice, el îşi lucra peisajele în atelier, după schiţele luate pe teren. În aceste peisaje rurale, mai totdeauna fuga perspectivei e oprită de un obstacol, grup de copaci, şir de case, etc. — ceea ce adună elementele imaginii pe primele planuri, alcătuind un fel de fundal firesc sau o latură a schemei compoziţionale. Chiar în cele două marine pe care le cunoaştem, accentul nu e pus pe redarea necuprinsului apelor, ci în una pe contrastul dintre stînci şi ape, iar în cealaltă pe nişte corăbii care opresc fuga ochiului în adîncimea

zării. Această mărginire a imaginii îi dă un caracter mai intim şi permite o construcţie compoziţională mai puternic închegată.

Neavînd virtuozitatea lui Nicolae Grigorescu, care-şi orchestra vastele simfonii de culoare scăldîndu-şi peisajele într-o tonalitate clară, luminoasă, Luchian îşi intemeiază priveliştile din natură pe de o parte pe o compoziţie viguroasă, şi pe de altă parte pe un ritm coloristic foarte susţinut. La Grigorescu lumina inundă tabloul, învăluind formele în boarea ei străvezie. La Luchian există întotdeauna o culoare dominantă, care e reluată în nesfîrşite variaţii, deosebit de subtile, de-a lungul întregii pînze, de la tonul cel mai luminos pînă la tonul cel mai întunecat, în nuanţe calde sau reci care se alternează şi îşi răspund într-o desăvîrşită armonie.

Astfel, de pildă, în *Casa lui Moş Gheorghe la Brebu*, verdelui cald luminos al ierbii din primul plan îi corespunde frunzişul de un verde rece mai închis din planul al doilea, tonul dominant fiind un cafeniu trecut prin tot felul de îmbinări şi variante deosebit de sugestive.

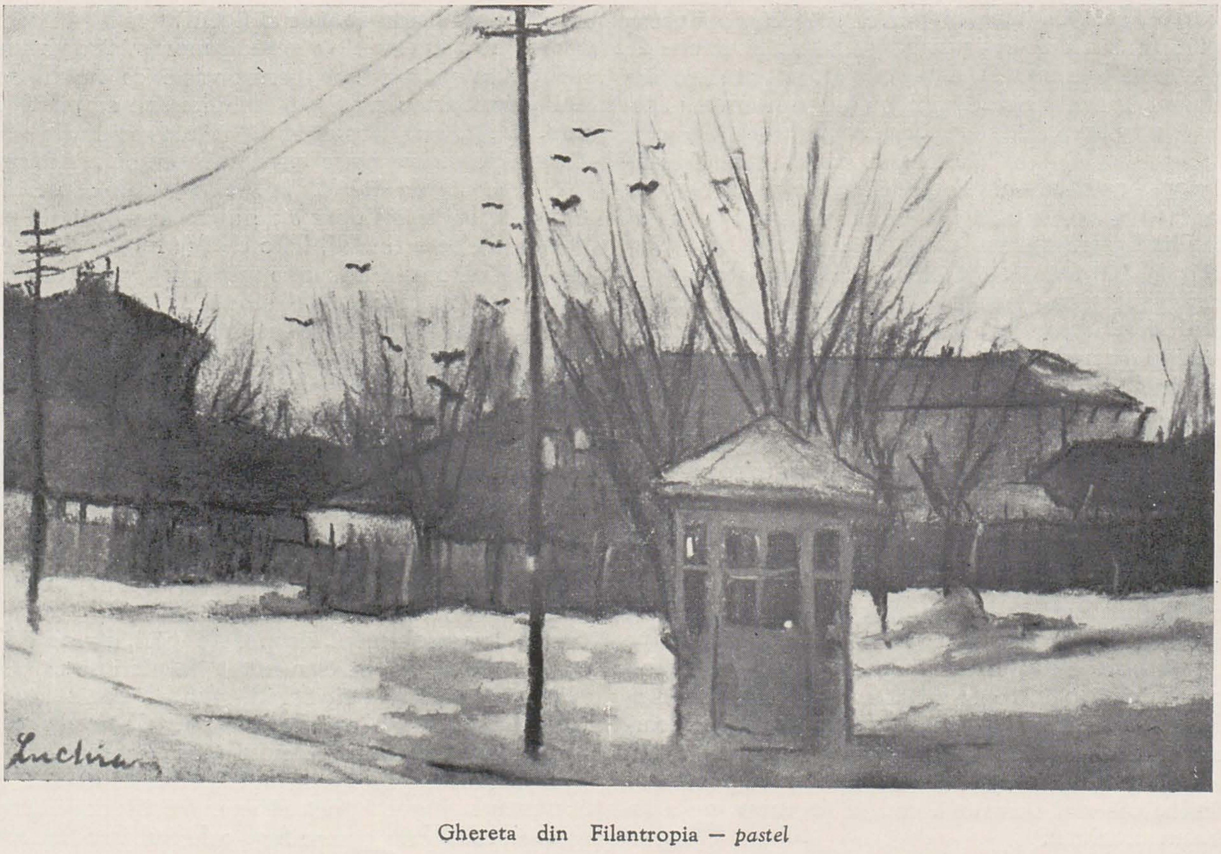
În *Toamnă* — unul din cele mai frumoase pastele din plastica noastră — această virtuozitate în folosirea ritmului coloristic e şi mai vădită. Cenuşiul toamnei e trecut din tonuri luminate în tonuri închise, din plină lumină în umbra străvezie, creînd o atmosferă poetică de o vrajă cuceritoare.

De altfel, pastelul e o tehnică pe care Luchian a îndrăgit-o pentru că îi îngăduia să obţină umbre catifelate, transparente, de tonuri vibrante, treceri uşoare de la o nuanţă la alta, în puful mătăsos al creionului pe care-l pisa şi-l aplica cu degetele, întinzînd în voie praful de culoare astfel obţinut.

Luchian are o viziune coloristică a naturii, el evitînd alăturarea de pete contrastante de umbre şi lumini, asigurînd treceri de tonuri înrudite între suprafeţele colorate. El redă astfel vibraţia picturală a luminii, izbutind să realizeze o unitate coloristică a întregului tablou.

Luchian a fost mai ales un pictor al peisajului orăşenesc. *Ghereta din Filantropia*, *In marginea Bucureştiului*, *Mahalaua Dracului*, *In fundul curţii*, ca şi scenele pictate în mahalaua Grozăveştilor, evocă aspecte emoţionante din mizeria oraşelor. Luchian nu caută aspectul pitoresc al unor garduri dărăpănate sau al unor căsuţe ce stau gata să se prăbuşească. El înregistrează realitatea aşa cum i se prezintă în faţă, dar o însufleţeşte prin elanul său liric.

În acestă privinţă, *Mahalaua Dracului* e una dintre cele mai sugestive lucrări. În diagonală, pe toată întinderea tabloului se desfăşoară un şir de case, unele mai vechi, altele mai noi, unele cu un cat, altele mai simple, amintind pe cele de la ţară, cum e cea din fund, clipind parcă prin albul viu al peretelui, sub căciula mare a acoperişului ţuguiat. Nu sînt nici aliniate, nici dichisite şi drumul noroios din faţă arată cum satul pătrunde parcă în mahalaua oraşului, surprinsă într-o clipă din viaţa ei adevărată. Un ton de vioriu trece prin nenumărate variaţii, dominînd întreg tabloul, sugerînd lumina asfinţitului. Şi nuanţele se leagă atît de frumos între



Ghereta din Filantropia — *pastel*

Casa lui Moş Gheorghe la Brebu — *pastel*

ele, alcătuiesc o armonie atît de bogată şi de bine închegată, încît această mahala de la marginea Bucureştiului ne apare sub dimensiunea ei poetică. Nu e vorba aci nici de idealizare, nici de înfrumuseţare, ci de acea putere a pictorului de a dezvălui aspectul artistic al celor mai umile forme.

Ceea ce constituie valoarea deosebită a peisajelor lui Luchian, e prospeţimea şi strălucirea lor, e adevărul vieţii pe care a ştiut să-l redea cu o admirabilă măiestrie, pentru că a iubit natura şi a izbutit să-i urmeze poveţele, lucrînd în felul ei.

În ultima parte a tragicei sale existenţe, în lungii ani cînd boala l-a împiedicat de a-şi mai părăsi patul de suferinţă, Luchian a pictat mai ales flori. Şi-a îndreptat preferinţa spre florile cele mai umile: tufănele, maci, gura leului, albăstrele, părăluţe, liliac, flori de cîmp şi arareori a pictat şi anemone, garoafe, trandafiri sau crizanteme. A ştiut să dea acestor flori o strălucire, un patos încă neîntîlnit în pictura noastră.

Aflîndu-şi izvorul de inspiraţie în arta populară, el a folosit mai totdeauna în tablourile cu flori simple ulcele ţărăneşti, cu dragoste împodobite de meşterii olari, izbutind să le imprime luciul de smalţ al ceramicii populare.

Ceea ce dă o zguduitoare intensitate de expresie şi de viaţă acestor flori, e fervoarea cu care sînt pictate, e extraordinara strălucire pe care şi-o păstrează şi astăzi, după aproape o jumătate de veac, şi, mai ales, e soliditatea construcţiei compoziţionale.

Luchian n-a pictat spontan, condus de verva inspiraţiei. El şi-a rînduit cu grijă, ceasuri întregi, florile pe care voia să le picteze, căutînd un ritm, o armonie, o serie de corespondenţe care să dea o semnificaţie lucrării. Mai întotdeauna vedem în aceste tablouri cîteva flori căzute alături de vasul în care se află buchetul. Ele au rostul de a mări baza compoziţională, pentru a da mai multă amploare imaginii. În *Anemonele* de la Galeria Naţională, florile de un roşu strălucitor, cu centrul negru, catifelat, mărginit de cîteva accente albe, alcătuiesc un fel de ghirlandă care încunună buchetul, în timp ce florile albe-gălbui din mijloc răspund celor de pe masă, iar florile violete prelungesc parcă în jos, în dreapta şi în stînga, grupul compoziţional. Totul apare logic, necesar şi echilibrat în acest tablou, în care ritmul aproape muzical al compoziţiei e susţinut de intensitatea patetică a expresiei coloristice, mărturie a puternicului sentiment al artistului.

Şi în *Anemonele* de la Muzeul Simu şi în *Tufănele în ulcică* sau *Trandafiri* de la Muzeul K. H. Zambaccian regăsim, sub alte forme, aceeaşi vigoare a construcţiei compoziţionale, împletită cu aceeaşi putere a sentimentului, cu aceeaşi nesecată dragoste de viaţă. În *Tufănele în ulcică* ritmul ascendent e redat prin trei rînduri succesive de flori care se ridică din vasul pictat, în nuanţe de o înfiorată sensibilitate, pe cînd în *Trandafiri* buchetul se desfăşoară bogat şi impunător de la dreapta spre

Mahalaua Dracului — *ulei*

stînga, iar fiecare floare e atît de just pictată în materialitatea ei, încît ochiul privitorului îi înconjoară volumul aerat, avînd o spaţialitate evidentă.

Luchian şi-a construit aceste tablouri cu ochiul minţii şi apoi le-a pictat cu pasiunea sufletului său însetat de frumos şi de aceea ele rămîn realizarea cea mai strălucită a picturii romîneşti în domeniul naturii statice.

Cînd, la 28 iunie 1916, moartea a pus capăt suferinţelor sale, arta lui Luchian se bucura de un mare prestigiu mai ales în rîndurile pictorilor. Camil Ressu şi Jean Al. Steriadi i-au făcut portretul, primul în ulei, celălalt în litografie. D. Paciurea şi O. Spaethe i-au făcut bustul. Th. Pallady, G. Petraşcu, Iser, N. Tonitza, F. Şirato l-au cunoscut, l-au preţuit şi l-au iubit, după cum rezultă din mărturiile lor.

Deşi s-a bucurat de un imens răsunet, determinînd îndreptarea picturii romîneşti spre tematica orăşenească, deschizînd calea unei reprezentări mai dramatice şi mai adevărate a ţăranului romîn, servind « ca un incitant la actul de creaţie » prin îndrăzneala cu care a pus problema expresiei coloristice, arta lui Luchian n-a fost totdeauna bine înţeleasă de urmaşii săi.

Nu toate tablourile, pastelurile şi acuarelele lui Luchian rămîn şi astăzi valabile. Ca în opera fiecărui artist, există şi la el unele lucrări neizbutite, altele rămase la stadiul de schiţă, altele care reprezintă numai simple încercări pentru aflarea unei tehnici noi, mai potrivite conţinutului pe care artistul vroia să-l exprime.

Sînt însfîrşit şi acele tablouri în care se manifestă o înclinare excesivă spre decorativ sau în care intensitatea expresiei coloristice e urmărită în dauna unei oglindiri realiste a vieţii.

Rezultatele unei acceptări totale a operei lui Luchian, de care s-a făcut în bune parte vinovată şi critica, în volumele şi studiile închinate artistului, s-au văzut în pictura noastră din epoca dintre cele două războaie mondiale, în colorismul excesiv care a dominat-o la un moment dat, în considerarea intensităţii expresiei coloristice ca un scop în sine. Dar Luchian nu poate fi ţinut răspunzător de păcatele epigonilor săi.

Pentru a înţelege aşa cum se cuvine lecţia de artă ce se desprinde din opera lui Luchian, trebuie să ţinem seama şi de limitele sale.

Uneori, încercînd să rezolve problema luminii, Luchian merge atît de departe cu încorporarea ei în forme ca o însuşire plastică a materiei, încît înlătură volumul, profunzimea, spaţialitatea şi o foloseşte numai ca un mijloc de accentuare a suprafeţei colorate, dîndu-i o strălucire deosebită (de pildă în *Macii*). Formele sînt indentificate prin culoare, desenul intervenind pentru a sublinia numai anumite trăsături. Desigur, se ajunge astfel la redarea schematică a realităţii, căci în natură formele îşi au volumul propriu şi se desfăşoară în adîncime, în planuri bine diferenţiate.

Tendinţa spre decorativ apare nu numai în cîteva tablouri cu flori, ci şi în picturi de gen mai importante, ca *Lăutul* de pildă, unde tapiseria înflorită a fundalului e lucrată tot atît de păstos ca şi personajele din primul plan, ale căror forme se decupează prin contururi liniare, precum şi în anumite peisaje ca *Privelişti din Moineşti*, unde casele par lipite de dealul din fund, fără a avea cuvenita spaţialitate.

Însfîrşit, problema expresiei coloristice trebuie bine înţeleasă, pentru a nu deveni singura preocupare a artistului.

La Luchian, strălucirea culorii era întotdeauna legată de puterea sentimentului pe care-l exprima; culoarea îşi păstra deci rolul de modalitate în redarea unui conţinut, servea ca mijloc şi nu ca scop în sine.

Luchian nu punea culoarea de dragul culorii, ci o integra într-un echilibru necesar, într-o construcţie riguroasă, care exprima dragostea sa de viaţă, optimismul şi elanul său liric.

De aceea, numai printr-o greşită înţelegere a artei lui Luchian s-au putut prevala de pilda lui acei pictori care au făcut din culoare un scop în sine.

Ce concluzie putem trage din această sumară prezentare a operei lui Luchian? El a continuat marea linie realistă a picturii romîneşti ilustrată de un Theodor Aman, de un Nicolae Grigorescu, de un Ion Andreescu.

El a îmbogăţit pictura noastră cu teme noi, i-a dat un accent mai puternic de combativitate socială, i-a deschis drumuri noi, atît prin viziunea cît şi prin tehnica sa.

Ceea ce trebuie să învăţăm astăzi din pilda lui Luchian e pasionata sa participare la viaţă, e îmbinarea cît mai desăvîrşită a studiului naturii, cu rigoarea logică a compoziţiei şi cu puterea sentimentului, e fervoarea cu care el şi-a pus arta plină de omenie în slujba omului, e optimismul şi patetica sa încredere în viaţă.

Sălciile de la Chiajna — *ulei*

PICTORUL ALEXANDRU ZIFFER LA 75 DE ANI

B. ISTVÁN

În luna mai a acestui an Alexandru Ziffer, cel mai în vîrstă dintre artiştii din Baia-Mare, a fost sărbătorit de reprezentanţii Uniunii Artiştilor Plastici din R.P.R., de delegaţii Comitetului Orăşenesc de Partid al Sfatului Orăşenesc, de foştii lui elevi, colegi şi prieteni. A fost o sărbătorire caldă, tovărăşească, aşa cum o merita într-adevăr acest maestru dotat, acest pedagog cu o demnă şi curajoasă comportare.

Fiu de învăţător, Alexandru Ziffer s-a născut la 3 mai 1880. Termină Şcoala de Artă Decorativă din Budapesta, însuşindu-şi o viziune decorativă care se va manifesta la el într-o măsură mai mare sau mai mică în tot decursul vieţii sale. Ca elev în ultimul an al şcolii, expune cu succes la Expoziţia Mondială din Paris, în anul 1900.

Ajunge apoi la München, unde va studia scurt timp în şcoala lui Ažbe, apoi trei ani cu Simon Hollósy [1]), iarna în atelierele acestuia din München, iar vara însoţindu-l pe malul lacului Balaton, apoi la Hunedoara şi la Teceu în Maramureş. În şcoala lui Hollósy, pe baza studiilor aprofundate Ziffer ajunge să facă o pictură realistă, susţinută de o largă viziune şi de o factură liberă (*Autoportret*, *Bivoli*, etc.).

În 1906 se stabileşte la Baia-Mare. Este epoca în care aici pătrunde influenţa curentelor postimpresioniste de la Paris. Format de realismul lui Hollósy şi avînd totodată o înclinaţie spre viziunea decorativă, Ziffer va ezita un timp. În cele din urmă se îndreaptă şi el spre o concepţie mai decorativă, mărind intensitatea sonorităţii culorilor, trecînd treptat spre culori pure, mai puţin amestecate, mai puţin frînte şi reducînd uşor a treia dimensiune. Spre anii 1920, se cristalizează această nouă concepţie a lui; este epoca în care creează succesiv compoziţiile lui mai de seamă: *Familia de ţigani*, *Modèle în repaus*, *Copii făcînd baie*, *In grădină*, etc., precum şi o serie de peisaje şi portrete.

În jurul anului 1930, probabil sub influenţa şi a expresionismului german, arta lui Ziffer suferă o nouă schimbare: pictorul începe acum să accentueze mai puternic a treia dimensiune, cuprinzînd însă aspectele naturii în unităţi mari de culori şi volume pentru a obţine o compoziţie dinamică şi bine echilibrată (*Femeie citind*, *Două nuduri la fîntînă*, etc. şi foarte multe peisaje). Ziffer se apropie treptat de ultima consecinţă a acestei tendinţe de simplificare şi reducere a elementelor plastice folosite: orientarea spre abstracţionism. Dar de natură Ziffer nu putea să se rupă. Dragostea lui nestăvilită pentru natură, marele ataşament faţă de viaţă ce se degajă din pictura lui l-au ferit de orice manifestare morbidă sau abstractă. Va reveni la reprezentarea mai completă a realităţii, la un desen corect, bine pus la punct; doar culorile lui vor rămîne de o intensitate mai mare, ca o manifestare a temperamentului lui pasionat. Acest lucru se

Autoportret — *ulei*

[1]) Simon Hollósy, originar din Maramureş, devine un artist cu renume curînd după terminarea Academiei din München. Avînd o deosebită admiraţie faţă de Bastien-Lepage, va face o artă realistă cu teme de gen ţărănesc, pictate în tonalităţi deosebit de fine şi pline de lirism. Devine poate şi mai renumit ca pedagog. În atelierele lui se perindă elevi din toate colţurile lumii, îndeosebi polonezi şi ruşi.

manifestă şi în tabloul pictat în anul 1939: *Ţăranca cu ulciorul*, ca şi în diferite peisaje.

În 1949 artistul suferă un grav accident de automobil; vitalitatea lui neistovită va ieşi însă biruitoare. Curînd el îşi reia lucrul. Mai mult încă, veşnic tînărul Ziffer azi în al 76-lea an al vieţii, păşeşte ferm pe calea realismului. În recentul lui autoportret el pune un accent sporit pe redarea caracterului şi a mediului înconjurător. La Expoziţia Anuală de Stat 1954—1955, maestrul a luat parte cu o natură moartă. În vederea expoziţiei viitoare, el pregăteşte de pe acum lucrări noi.

Ziffer e un pictor cu vaste cunoştinţe. Pe baza serioasei lui pregătiri şi-a creat un stil expresiv, de o mare intensitate şi expresivitate, pe măsura temperamentului său impetuos. Structura formelor, rezonanţa culorilor sînt de o vigoare robustă. Prin cîteva trăsături de penel, aruncate aparent la întîmplare, el ştie să caracterizeze, desenînd şi pictînd deodată.

Arta lui s-a legat strîns de Baia-Mare. El a ştiut să pună în lumină elementele caracteristice ale acestui oraş în special în peisaje urbane, redîndu-le într-un limbaj propriu, atît de caracteristic, încît cine a văzut vreun peisaj de Ziffer nu poate uita desenul impetuos al arborilor răsuciţi, ce-şi împletesc frunzişul de-a lungul Săsarului, formele colţuroase ale bivolilor tolăniţi în apă sau tropăind încetinel pe drumuri, ritmul vioi al caselor... Coloritul propriu al artistului se caracterizează prin intensul ultramarin, albastrul de Paris, prin succesiunea nuanţelor de verde, reci şi calde, între care aprinde cîte o pată roşie sau de un galben aprins.

În perioada cea mai înfloritoare a creaţiei sale, pictura lui Ziffer se caracterizează prin reprezentarea aprofundată a omului. Iată tabloul intitulat: *Familia de ţigani*. Prin gestul îngrijorat al mamei care îşi alăptează copilul, prin privirea caldă a tatălui toropit de arşiţa soarelui, care îşi priveşte familia, ne sînt transmise sentimente umane adevărate.

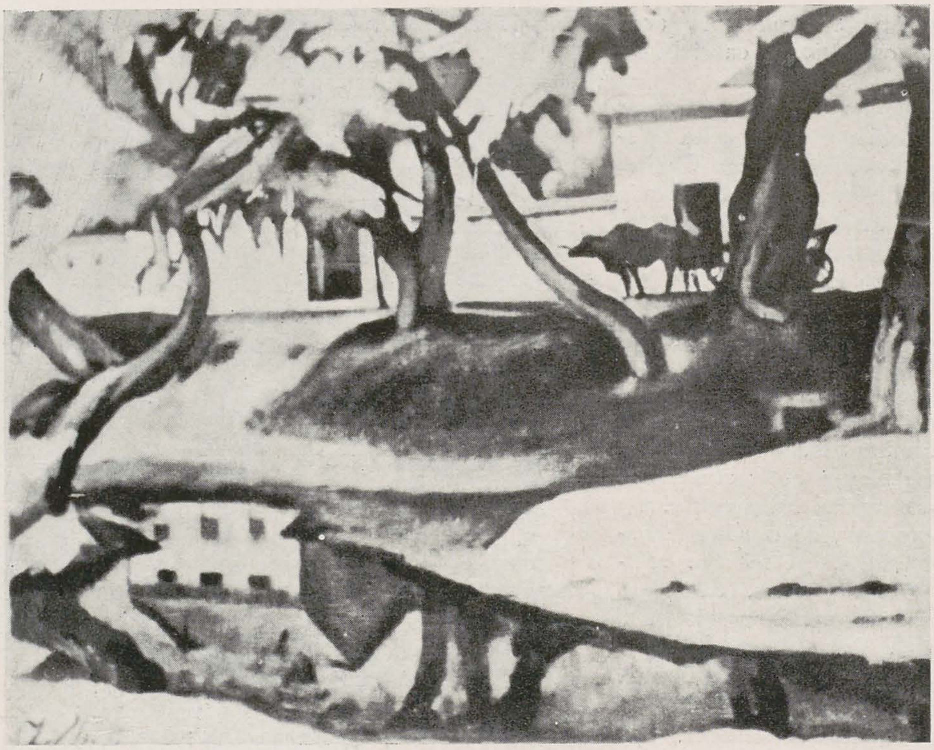
Fata cu ulciorul — *ulei*

Veşnica frămîntare creatoare, atît de caracteristică lui Ziffer, lupta continuă dusă cu el însuşi, ezitarea între căile realismului şi ale formalismului, între reprezentarea unui conţinut uman bogat şi între cultivarea, ca scop în sine, a unei game de culori crude, această dorinţă de a încerca totul oglindeşte perfect epoca decadentă în care a lucrat artistul. Drumul lui merge între academismul sec al lui Piloty şi Kaulbach, realismul liric al lui Simon Hollósy şi arta extremistă a Parisului. E un merit deosebit al artistului, că în aceste împrejurări, în plină decadenţă şi descompunere a vieţii artistice şi culturale din Baia-Mare, el a ştiut să rămînă întotdeauna un artist exigent faţă de el însuşi, un artist de nivel.

Ce e durabil în arta lui, ce este pilduitor şi astăzi? În primul rînd deosebita dragoste de viaţă, înţelegerea omului, în operele cele mai bune, şi în acelaşi timp strădania necontenită de a se perfecţiona, de a cunoaşte.

În decursul îndelungatei lui activităţi creatoare, Ziffer a lucrat foarte mult: a pictat aproximativ 1500 de pînze. Operele lui au fost prezentate în nenumărate expoziţii personale sau colective. A expus în mai multe rînduri la Paris, la München, la Berlin, apoi la Hamburg şi în 1915 la San Francisco. De asemenea, a expus adesea la Budapesta iar în Bucureşti în 1928—1939 şi în 1954, la ultima Expoziţie Anuală de Stat. N-a ocolit nici oraşele din provincie, Cluj, Baia-Mare, Satu-Mare, etc.

Dar Ziffer nu este numai un pictor care a mers pe căi interesante şi proprii, el trebuie preţuit şi ca excelent pedagog.



Malul Săsarului — *ulei*

În 1914, la München, a deschis o şcoală de pictură pe care, izbucnind primul război mondial, a fost nevoit s-o închidă. În 1927 devine profesor la Şcoala Liberă de Pictură din Baia-Mare. Un an mai tîrziu, o părăseşte, deoarece nu poate să împace concepţiile lui personale cu cele ale conducerii şcolii.

Ziffer a acceptat cu mult curaj să predea tinerilor care, pentru ideile şi activitatea lor comunistă, au fost îndepărtaţi din şcoală. E cazul lui Katz Martin, omorît de fascişti, ca şi al artiştilor, cunoscuţi astăzi, Lidia Agricola, Gheza Vida, etc. În atelierul lui, ca şi în locuinţe particulare, a corectat lucrările acestor tineri, luînd asupră-şi consecinţele acestei atitudini: vexaţiile permanente din partea siguranţei. Ziffer nu avea în fond legătură cu această mişcare, dar ca om cinstit a fost revoltat de persecuţiile la care era supusă şi a ţinut să-şi exprime prin atitudinea sa protestul împotriva acestei situaţii.

Ziffer i-a îndrumat pe elevii săi într-un sever spirit realist. Nu le-a permis să imite şi să afecteze stilul altora, nici chiar al marilor artişti. Foştii lui elevi vorbesc despre el cu recunoştinţă şi cu multă dragoste. Lidia Agricola îşi aminteşte că din corectura profundă a lui Ziffer, care viza totdeauna esenţialul, a învăţat mai mult decît de la oricine altul. Gheza Vida apreciază sistemul pedagogic al lui Ziffer în felul următor: «Ceea ce ştiu, de la el am învăţat».

În 1945, după o îndelungată activitate pe tărîm pedagogic şi dată fiind vîrsta înaintată, Ziffer se retrage din învăţămînt, continuîndu-şi totuşi activitatea artistică. Lucrează şi astăzi, în ciuda vîrstei, cu forţe neobosite.

Regimul nostru democrat popular îl preţuieşte pe acest merituos artist, care, alături de activitatea sa profesională, înţelege să participe activ la viaţa obştească. Ca înflăcărat adept al luptei pentru pace, Ziffer a fost ales membru activ în Comitetul de Luptă pentru Pace din regiunea Baia-Mare. Sărbătorirea sa, cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani, a fost o nouă mărturie a largii preţuiri de care se bucură maestrul din Baia-Mare.

DIEGO RIVERA Istoria Mexicului — detaliu din Palatul Naţional — *frescă*

CONSIDERAŢII PE MARGINEA EXPOZIŢIEI DE ARTĂ MEXICANĂ

M. H. MAXY
Artist emerit al R.P.R.

Faţă de concepţia şi optica noastră, forjate de metoda realismului socialist, imaginile plasticii mexicane au apărut ca o contradicţie şi, în consecinţă, această manifestare artistică a determinat cele mai variate discuţii.

Trebuie arătat că vigurosul conţinut revoluţionar al artei pictorilor şi gravorilor mexicani, izvorît din adoptarea unei poziţii de clasă, combative, critice, de o mare forţă de expresie şi un dinamism puternic, chiar dacă de multe ori exagerat, a trezit în noi un sentiment de simpatie şi admiraţie profundă.

Pentru atitudinea şi poziţia artiştilor luptători pentru cauza poporului lor, pentru concepţia lor despre scopul şi funcţia socială şi politică a artei, noi, ca cetăţeni şi artişti, avem înţelegere, preţuire şi admiraţie. In ceea ce priveşte însă mijloacele şi formele de expresie plastică, educaţia şi tradiţia noastră vin adesea în contradicţie cu tezele şi concepţia şcolii mexicane. Ceea ce încercăm prin aceste rînduri nu poate fi nici pe departe un studiu, sau măcar o expunere care să cuprindă toate ideile pe care le poate suscita o expoziţie de proporţiile şi de importanţa expoziţiei artiştilor

mexicani, ci o prezentare destul de modestă a unor opinii asupra raportului dintre pozițiile noastre și cele ale artiștilor mexicani, care se întemeiază desigur pe realitățile vieții poporului lor.

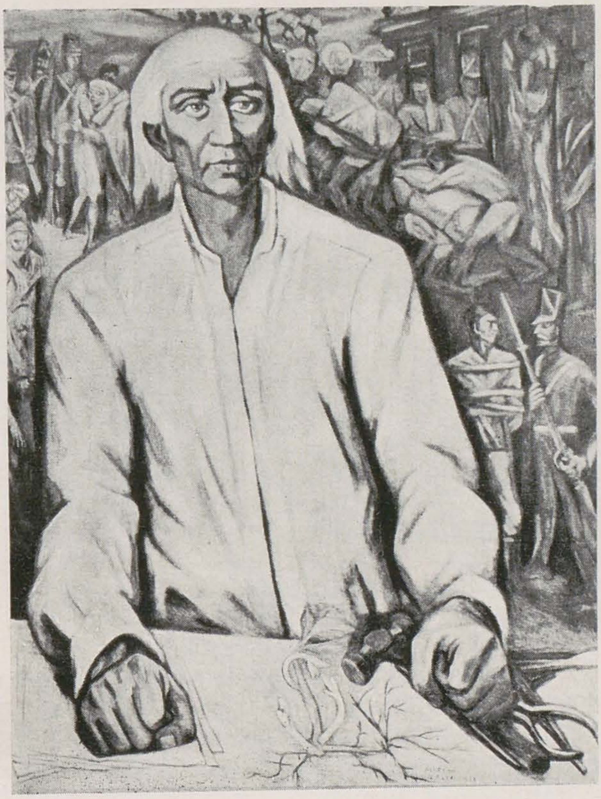
Manifestări asemănătoare, dar nu de aceeași amploare și nu cu caracter de masă sau de școală națională, au mai fost la noi: expozițiile italianului Guttuso, sau ale francezilor Mireille Miailhe și B. Taslitzki sau Fougeron. Vreau să afirm că pe același plan de reflectare a luptei popoarelor respective, am admirat combativitatea politică a acestor artiști, deși asupra formelor de reprezentare a conținutului am avut rezervele cunoscute.

În Mexic s-a produs în timpul nostru una din mișcările cele mai profunde în favoarea unei picturi militante, atitudinea colectivă a pictorilor determinînd formarea unei picturi care are prin conținut și prin formele de exprimare plastică un caracter național mexican. Această mișcare a dezvoltat în Mexic un nou tip de artist, artistul cetățean, artistul combatant pentru cauza poporului său, în opoziție cu artistul « boem », « academic », sau « apolitic »

Este vorba de o mișcare care are la bază o platformă politică precisă. Lupta artiștilor mexicani progresiști pentru a imprima artei un spirit nou revoluționar, s-a bucurat de sprijinul politic și economic al organizațiilor proletare, de adeziunea și simpatia maselor celor mai largi ale poporului. Așa se explică succesele obținute, așa se explică faptul că în ultimii 30 de ani s-au putut realiza marile fresce ale lui Diego Rivera, Orozco, Siqueiros și alții.

Această mișcare pentru o artă cu caracter popular, care a cuprins cea mai mare parte a artiștilor mexicani, creînd adevărate școli de artă în care s-a dezvoltat tînăra generație, a putut să crească și să se dezvolte pentru că, pornind de la străvechile tradiții ale poporului mexican, a legat arta de lupta întregului popor pentru libertate, pentru demnitate și independență națională. Artiștii plastici mexicani sînt conștienți de faptul că această luptă a lor este legată de lupta poporului, că, reflectînd această luptă, arta va reflecta în același timp fizionomia autentică, tradițională, a luptătorilor pentru formarea națiunii mexicane și aspectele de astăzi ale luptei de clasă. Legați de popor, pictorii au învățat să prețuiască trecutul poporului, stilul lui de viață și năzuiesc să creeze un limbaj plastic, care să le corespundă atît prin subiect cît și prin formă. Pe aceste baze s-a dezvoltat în

DAVID ALFARO SIQUEIROS — *Democrația*, fragment mural din Palatul Artelor — *culori duco*



ALFREDO ZALCE
Hidalgo eliberatorul — *ulei pe masonit*

PABLO O'HIGGINS
Omul secolului al XX-lea — *ulei*

Mexic pictura monumentală, care a fost şi în trecut şi este şi astăzi genul de artă cel mai răspîndit şi mai popular în această ţară.

Pictura murală a fost şi este în Mexic obiectul năzuinţelor creatoare ale celor mai puternice talente, antrenînd dezvoltarea în acelaşi timp a gravurii, sculpturii, arhitecturii şi mai ales a învăţămîntului artelor plastice.

Dezvoltarea picturii murale, înăbuşită multă vreme de forme şi expresii plastice străine, este totodată veriga firească a unei evoluţii, restabilind legătura cu vechile curente de artă precolumbiană şi trăgîndu-şi forţa din contactul permanent şi viu cu toate formele de artă populară. Iată de ce soluţii plastice ale formei şi culorii născute din intuiţie şi gust, aşa cum sînt picturile şi desenele pline de fantezie şi naturaleţe, spontane şi sigure ale copiilor, au înlocuit adesea soluţiile oferite de artele plastice europene, care erau resimţite ca necorespunzătoare, artificiale, incapabile să redea în toată autenticitatea ei lumea şi viaţa mexicană. Ceea ce nu li se poate contesta artiştilor mexicani, de care ne ocupăm, este spiritul generos din care a pornit concepţia lor despre artă, năzuinţa lor sinceră de a face din opera de artă o armă în lupta pentru drepturile poporului.

Cei mai mulţi dintre artişti, ca Dr. Atl, Orozco, Siqueiros, iau parte activă la viaţa politică, fie organizînd brigăzi de luptă, fie alăturîndu-se unor acţiuni revoluţionare, ca Siqueiros.

Dezvoltîndu-se în aceste condiţii, pictura monumentală avea rolul să vorbească mai direct poporului, date fiind caracterul şi amploarea ei, care permitea afişarea unor idei revendicative, făurirea unor imagini în stare să educe şi să mobilizeze poporul. In felul acesta s-a dezvoltat în cadrul picturii monumentale, într-o formă bazată pe vechi tradiţii, dar plină de vigoare expresivă, o pictură care, reprezentînd fapte istorice şi sociale, constituia în acelaşi timp un adevărat manifest politic.

Operele cele mai de seamă, mai reprezentative de acest fel sînt cele ale lui Diego Rivera, a cărui artă a fost profund înrîurită de Revoluţia mexicană din al II-lea deceniu al acestui secol.

În 1921, cînd Diego Rivera se întoarce în patrie din Franţa, el se încadrează într-o mişcare de luptă pentru renaşterea spirituală şi culturală a ţării sale. Timp de 28 de ani el a lucrat fără odihnă, realizînd numeroase lucrări de pictură monumentală destinate să împodobească edificiile publice din Mexic.

Din lucrarea lui Diego Rivera *Victorie slăvită* şi mai ales din fotografiile expuse după cele mai semnificative picturi monumentale ale sale, se desprinde limpede faptul că arta acestui mare pictor mexican este expresia unui conţinut ideologic determinat de condiţiile sociale în care trăieşte şi creează artistul.

În acelaşi timp însă, legătura cu poporul, cu vechea lui cultură, a cărei influenţă este şi astăzi vie, imprimă operei lui Diego stilul, culoarea, formele plastice înseşi, caracteristice artei populare. Astfel, deşi Diego Rivera s-a format la şcoala picturii europene, fiind chiar tributar, în timpul şederii sale la Paris, curentelor moderniste de acolo şi în special cubismului, el s-a străduit, reîntors

în ţară şi însuşindu-şi o nouă concepţie ideologică, să rupă cu vechile influenţe şi a reuşit să-şi închege o modalitate proprie de reprezentare a aspectelor vieţii, prin care să servească năzuinţele politice şi sociale ale poporului mexican.

Aşa s-a desăvîrşit opera lui Rivera.

Ideea principală, tezele sale transformă de cele mai multe ori compoziţiile în scene alegorice. Eroii săi pozitivi, ţărani, muncitori, soldaţi, sînt opuşi burghezilor, popilor şi ofiţerilor.

Indeobşte, compoziţia sa are o structură geometrică, influenţată de clasicii italieni, care îi permite organizarea armonioasă a planurilor de reprezentare a conţinutului, dar în care un rol esenţial îl au fantezia şi imaginaţia artistului. Valoarea lucrărilor sale izvorăşte în ultimă analiză din acea autenticitate a trăsăturilor caracteristice oamenilor mexicani, pe care artistul, profund cunoscător al poporului său, a ştiut s-o redea cu putere.

Aparenţa de primitivism a operei sale nu poate fi viziunea unui artist primitiv, ci a unui artist care, pe linia desfăşurării unui conţinut de idei revoluţionare şi-a făurit un stil, ale cărui modalităţi de exprimare sînt legate de cele ale plasticii populare primitive

Cunoaştem toate experienţele şi căutările creatoare ale marelui artist mexican, care, în timpul şederii sale în Europa, s-a alăturat o bucată de vreme şcolii Parisului, fiind atras de poziţiile şi mentalitatea cubismului.

Infăţişarea plastică a realităţii noi, ca şi cerinţele reprezentării unei viziuni monumentale, au determinat însă la Diego Rivera schimbări esenţiale în ceea ce priveşte forma de reprezentare a realităţii obiective. Diego a studiat formele artei precorteziene şi, însuşindu-şi unele din modalităţile plasticii primitive, şi-a creeat un stil personal.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO Războinice — *ulei*

DAVID ALFARO SIQUEIROS
Timpurile noastre — *piroxilină pe masonit*

Desigur că nouă, care considerăm că pentru reprezentarea obiectivă a realităţii, mijloacele de exprimare trebuie dezvoltate pe baza acumulării progresive istorice, pe baza moştenirii clasice, (spaţiul, structura formei, clar-obscur, perspectiva, anatomia), recurgerea la mijloacele de reprezentare primitivă (simboluri şi scheme) ne apare ca fiind în totală contradicţie cu cerinţele unei arte realiste. Chiar dacă elementele reprezentative au o deslușire documentară, obiectivă, socotim că stilul şi concepţia reprezentării, deşi vor să fie sau tocmai pentru că vor să fie pe linia vechilor forme de exprimare ale artei indiene, nu pot corespunde astăzi la modul cel mai înalt exigenţelor şi posibilităţilor de exprimare ale unei arte avansate.

* * *

Mişcarea eliberatoare a picturii în Mexic a cuprins pe cei mai valoroşi artişti mexicani, printre care îi citām în primul rînd pe Dr. Atl, Orozco, Siqueiros.

José Clemente Orozco a făcut parte din « Sindicatul Revoluţionar al Pictorilor, Sculptorilor, Gravorilor, etc.», care s-a constituit pentru a coordona arta cu acţiunile politico-sociale şi pentru a sincroniza ideile şi chiar tehnicile diferiţilor artişti.

Lucrările sale mai importante, *Tranşee* sau *Distrugerea vechii ordini a lucrurilor,* demonstrează cu hotărîre poziţia ideologică a artistului şi bogăţia imaginilor sale plastice, realizate cu o forţă dramatică deosebită.

Compoziţiile sale se deosebesc de cele ale lui Rivera printr-un dinamism, care-l duce spre o altă soluţionare a problemelor spaţiului, ale ritmului; de aceea şi formele umane capătă anumite exagerări şi deformări, care fac cîteodată pictura sa mai puţin inteligibilă.

Al treilea mare pictor, David Alfaro Siqueiros, este de asemenea autorul unui număr mare de fresce, dintre care *Viața triumfă asupra morții* sau *Democrația triumfă asupra fascismului*, sînt opere de o valoare deosebită și de un mare dinamism.

Numeroși pictori mexicani, din toate generațiile și indiferent de școlile în care s-au dezvoltat, s-au alăturat mișcării populare inițiate de cei trei mari artiști mexicani. Cei mai mulți dintre ei au fost reprezentați la Expoziția organizată prin grija Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea.

Influența picturii murale, a stilului și tehnicii acesteia, a avut repercursiuni și asupra picturii de șevalet, care însă, fiind mai riguroasă, mai laborioasă, a pierdut din această cauză ceva din caracterul, adîncimea și frumusețea ei specifică.

De aceea și diversele tehnici întrebuințate alături de ulei, deși îmbogățesc aparent imaginea plastică, nu reușesc în fond să dea picturii de șevalet caracterul specific creat de arta Renașterii italiene, a flamanzilor, etc. Multe din lucrările Dr. Atl, ale lui Xavier Guerrero, ale lui José Chavez Morado, dovedesc aceasta.

Mai legați de pictura de șevalet, Francesco Goeta, Alfredo Zalce, mai ales în portretul pictoriței Naya Marquez, ilustrează tocmai necesitatea, în acest gen al picturii, a unor modalități de exprimare diferite de cele ale picturii monumentale.

Dacă pictura de șevalet suferă de pe urma felului în care reprezentarea plastică s-a dezvoltat în serviciul picturii monumentale, grafica mexicană, mai autonomă și păstrîndu-și nealterat specificul ei, e puternică și personală și în consecință mai accesibilă înțelegerii și prețuirii noastre. Încă din veacul trecut, grafica a servit lupta poporului mexican împotriva ocupației spaniole și a asupririi feudale și clericale. Viziunea realistă, caracterul popular al imaginilor, pe măsura redescoperirii tradițiilor artistice ale poporului (xilogravura populară), își au exponenți de seamă în José Orozco, care împreună cu Xavier Guerrero, Diego Rivera și Siqueiros, fac ca operele de grafică să pătrundă în masele cele mai largi ale poporului. De asemenea, conducătorul atelierului de grafică populară, Leopoldo Mendez, a creat un ciclu de gravuri pentru filmul mexican «Răul ascuns», precum și 85 de gravuri închinate revoluției mexicane din 1911. Împreună cu colectivul atelierului de grafică populară, Leopoldo Mendez a sprijinit prin gravurile sale lupta pentru naționalizarea petrolului.

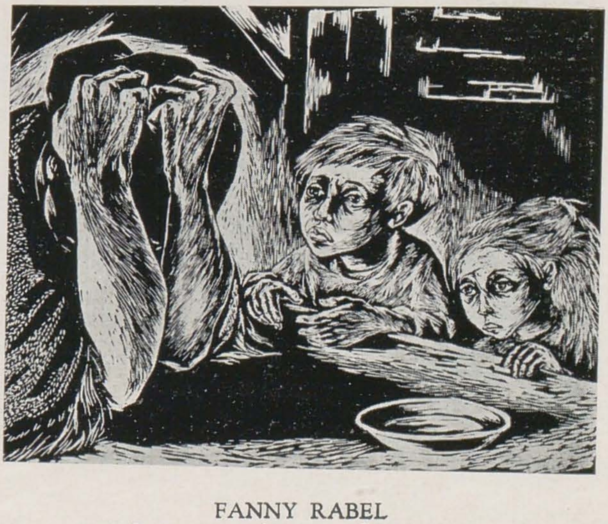
Alfredo Zalce, Francisco Mora, Angelo Bracho, Pablo O'Higgins (autorul tabloului intitulat în sens critic *Omul secolului al XX-lea*), Fernando Leal și alți mulți artiști de seamă întregesc prin lucrări semnificative arta atît de bogată în conținut și de clară ca expresie plastică a acestui gen care are în Mexic o importanță deosebită.

Este evident că dezvoltarea și înflorirea viguroasă a artei mexicane, deși legată de o viziune simbolistică, are la bază năzuința de a reprezenta aspecte vii, dinamice, ale marilor mișcări populare, voința hotărîtă a artiștilor mexicani de a se alătura luptei forțelor populare.

Concepția tematică, deși pătrunsă de o puternică atitudine realist critică, poate fi însă îngrădită de multe ori, pe de o parte de faptul că această

ARTURO GARCIA BUSTOS
Pune-ți semnătura ta — *linogravură*

MARIANA YAMPOLSKY
Dreptul la viață — *linogravură*



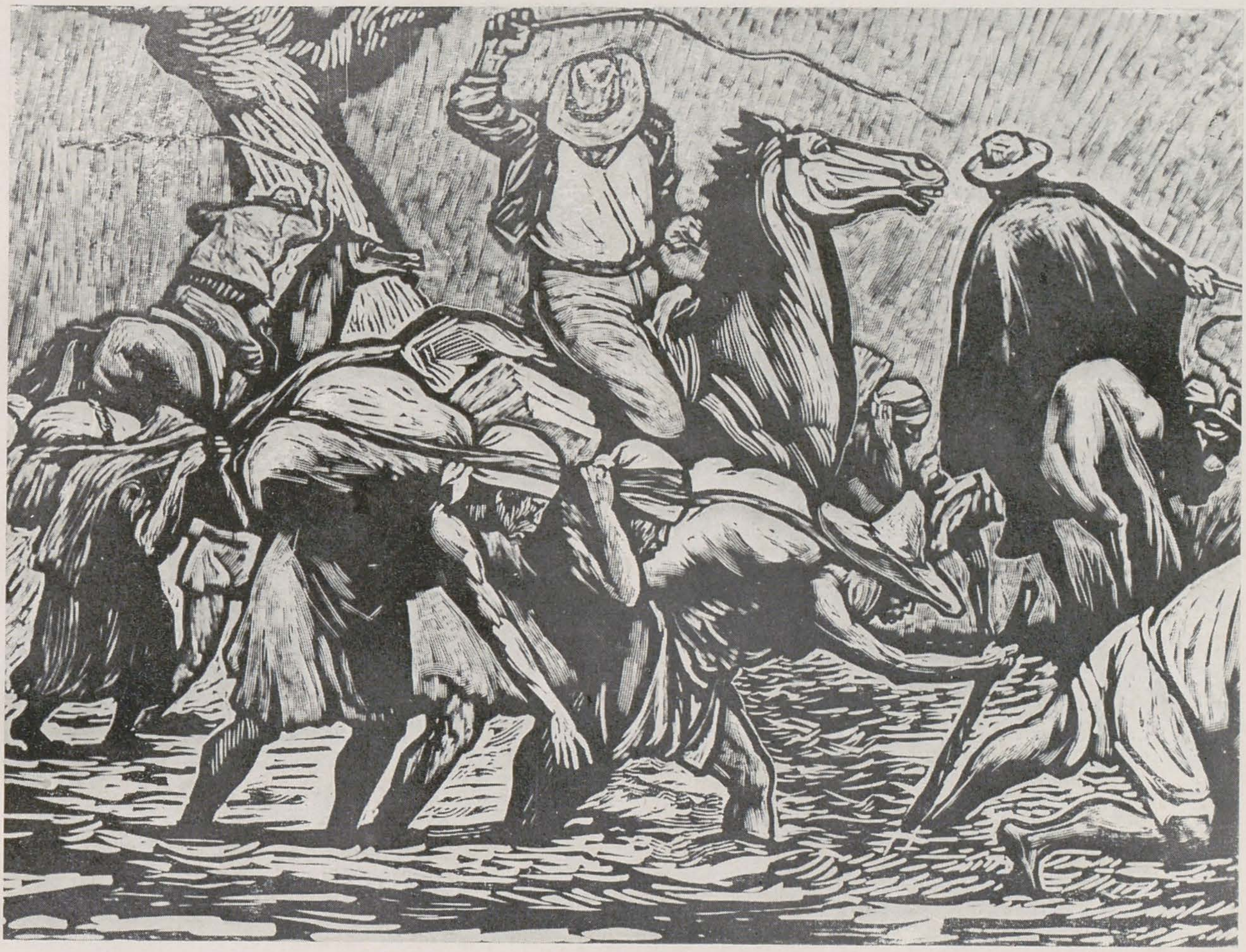
FANNY RABEL
Foamete în Spania — *linogravură*

luptă nu este concepută în perspectiva istorică, cu succesele și nădejdile ei, și pe de alta de faptul că simbolurile și reprezentările tradiționale tind mai mult spre forme primitive de exprimare. Nevoia resimțită de artistul mexican modern de a-și cristaliza progresiv o formă personală de exprimare realistă, pe baza elementelor oferite de o viziune primitivă, deformează conținutul, ceea ce nu credem că este de natură să apropie arta de popor, oricît am încerca să-l formăm în acest sens printr-o acțiune educativă susținută.

LEOPOLDO MENDEZ Arînd — *linogravură*

O pildă foarte semnificativă o poate constitui și lucrarea lui David Alfaro Siqueiros, *Timpurile noastre*, reprezentate prin imaginea unui personaj bust cu un cap de piatră informă (probabil un simbol al nedefinitului), exprimînd prin felul în care e înfățișat pasivitatea și resemnarea în fața situației de fapt. Dacă în unele dintre compozițiile amintite mai înainte apar și Manifestul comunist și imaginile teoreticienilor marxismului și ale realizatorilor primului stat socialist, Lenin și Stalin, în această lucrare nu se face simțită în nici un fel viziunea timpurilor noastre, care este determinată de lupta popoarelor în contra exploatării și pentru pace, de lupta dusă de Uniunea Sovietică, de democrațiile populare și de popoarele asuprite din țările capitaliste și coloniale. Deși în expoziția pictorilor mexicani au abundat lucrări de șevalet, care reprezentau prin caracterul, materialul și concepția lor o transpunere inadecvată a elementelor picturii murale, totuși cele cîteva lucrări mai importante și în special fotografiile a două fresce ne-au făcut să înțelegem adevărata concepție și semnificație a artei mexicane.

IGNACIO AGUIRRE Întoarcerea țăranului de la muncă din Statele Unite — *linogravură*



LEOPOLDO MENDEZ Robia indienilor — *linogravură*

Trei generații de pictori afirmă impetuos, prin creații importante, valoarea unei mișcări în plină desfășurare. Tinerii arhitecți, sculptorii colaborează pentru « integrarea artei plastice» și multe din decorațiunile murale din ultimul timp se datoresc acestei colaborări.

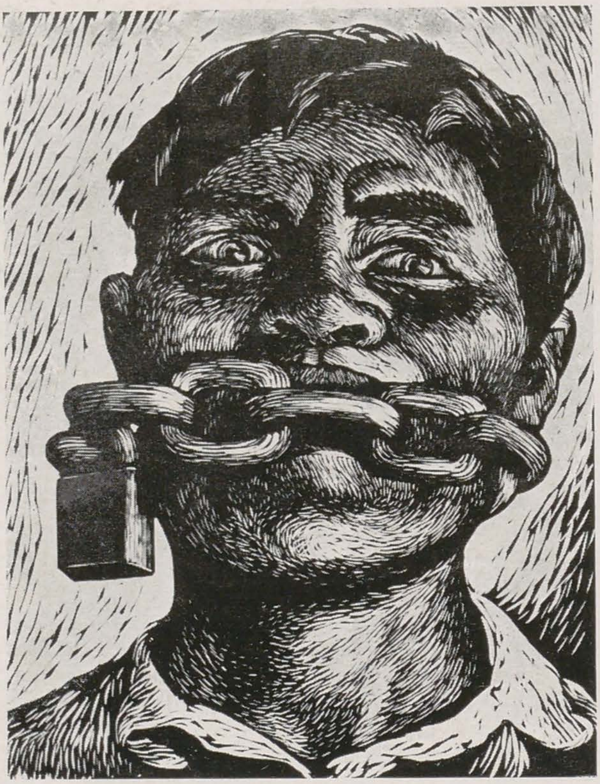
Criticul Jorge Crespo-de la Serna, ne-a furnizat materialul din care multe din concluziile noastre s-au putut forma; și tocmai pentru că anume constatări ar putea să fie interpretate subiectiv, voi cita din acest scriitor următoarele:

« Cu toate aceste rezultate, există, după părerea mea, pericolul unei opriri în progres...», iar mai departe: « noi avem datoria de a potoli « naționalismul» care poate să fie periculos și de a accepta ceea ce ne vine ca moștenire de la alte școli, pentru a continua cu devoțiune și entuziasm propriul nostru drum, nu ca înainte, singuri, ci ca o parte integrantă în concertul universal».

ANTONIO TREJO Sărbătoare națională cu ocazia naționalizării monopolurilor de petrol străine — *linogravură*

Desigur că țelurile artei colegilor noștri mexicani vor găsi prietenie și o deosebită apreciere din partea artiștilor noștri, care, pe calea lor proprie, se străduiesc și luptă pentru construirea socialismului, în condițiile apărării păcii pentru toate popoarele lumii.

Artiștii plastici romîni știu să prețuiască efortul unor artiști care, la ei acasă, în condițiile specifice regimului de opresiune și exploatare capitalistă, au plămădit și dezvoltat o artă care să strîngă laolaltă



ADOLFO MEXIAC
« Libertatea cuvîntului » — *linogravură*

LUIS BELTRAN
Pămîntul aparține celor care-l muncesc — *linogravură*

toate energiile creatoare şi să le pună în slujba intereselor poporului.

Desigur că această admirație nu poate fi numai contemplativă. Din fenomenul artei mexicane, din legătura ei cu viața oamenilor simpli, din dezvoltarea impetuoasă a unor genuri prin excelență populare, putem învăța şi noi o serie de lucruri prețioase.

O dezbatere mai largă a problemelor picturii murale, de pildă, ar aduce clarificări într-un domeniu de activitate către care ar trebui să păşim cu toată seriozitatea.

W. ZAKRZEWSKI Uniţi construim forţa şi viitorul Poloniei

CÎTEVA PROBLEME LEGATE DE EXPOZIŢIA AFIŞULUI POLONEZ

L. ALĂMARU

Cu cîteva luni în urmă, s-a deschis la Bucureşti expoziţia « Afişul în Republica Populară Polonă ». Cele aproape 250 afişe expuse, opera a 65 artişti plastici polonezi, înfăţişează în mod convingător marile realizări ale Poloniei Populare, în cei 11 ani de la eliberare, cuprinzînd toate sectoarele vieţii politice, economice, sociale şi culturale ale ţării. Faptul că toate afişele expuse au fost tipărite şi difuzate dovedeşte că afişul joacă un rol de seamă în mobilizarea oamenilor muncii care construiesc cu succes noua Polonie.

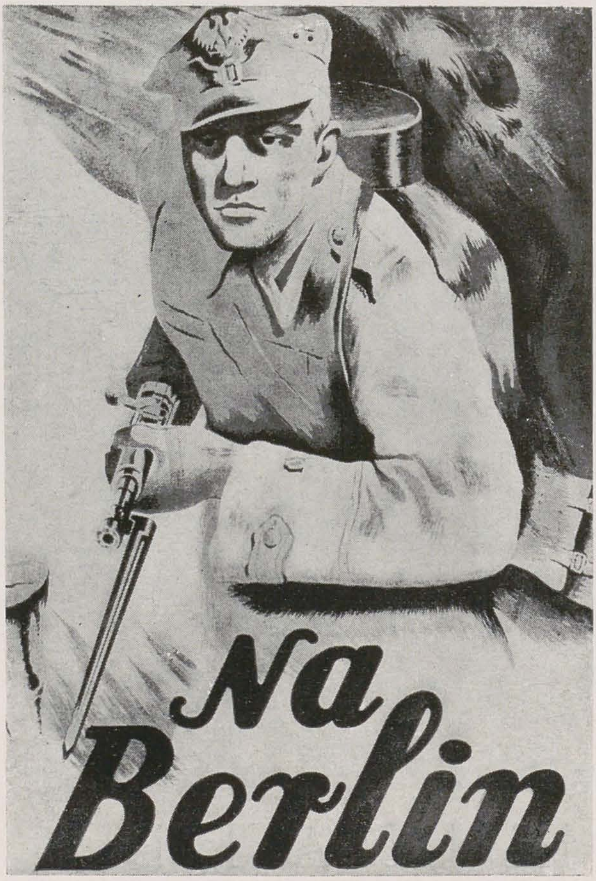
Această expoziţie, aşteptată cu nerăbdare de artiştii noştri plastici şi în special de către creatorii de afişe — fiind bine cunoscut faptul că în Polonia afişul are o largă răspîndire — a stîrnit un viu şi legitim interes nu numai în rîndurile graficienilor noştri, ci şi din partea publicului vizitator în genere. Numeroase au fost aprecierile elogioase, făcute de cele mai multe ori cu competenţă, pe care vizitatorii le-au înscris în cartea expoziţiei.

Într-adevăr, cel ce a parcurs expoziţia de la un capăt la altul, a rămas, plecînd de acolo, cu o imagine vie a Republicii vecine, a efortului ei creator, şi-a dat seama că alături de bucurii există şi greutăţi în muncă, se cer şi sacrificii, dar a căpătat certitudinea că în acest stat care a înlăturat exploatarea se dezvoltă o viaţă nouă şi fericită. Acesta este de fapt scopul afişului, nu numai în R. P. Polonă, ci în toate ţările din lagărul socialismului. Pictorii de afişe polonezi au reuşit să realizeze un afiş care corespunde acestui scop — fapt pentru care în mare măsură ei pot constitui un exemplu şi pentru creatorii de afişe din ţara noastră.

Se pune întrebarea: cum a ajuns afişul polonez la o astfel de dezvoltare? Care au fost factorii determinanţi ai acestei dezvoltări şi cum a putut afişul polonez să fie prezent în mod activ, aproape nelipsit, în toate sectoarele de activitate?

După datele primite, în medie, sînt tipărite şi răspîndite în R. P. Polonă cca. 100 afişe anual, fără a se socoti numeroasele tipărituri asemănătoare cu caracter publicitar.

Şi în Polonia antebelică afişul a avut o largă răspîndire, fiind bine cunoscut peste hotare. Dar afişul din acea perioadă servea interesele capitaliste, creaţia artiştilor polonezi fiind subordonată acestor interese. Era deci firesc ca acest gen de artă să lîncezească şi să ajungă într-un impas. Chiar şi unele afişe remarcabile, dintre acele care popularizau turismul sau tradiţionalul Tîrg de mostre de la Poznan, nu au rămas întru totul neatinse de



1. — W. RADZIEWICZ Spre Berlin; 2. — T. GRONOWSKI Zece ani de muncă a poporului pentru popor

puternicul curent formalist care se manifesta în toate sectoarele creației.

Eliberarea Poloniei de sub jugul fascist și începerea reconstrucției pașnice au dus la necesitatea lărgirii multilaterale a tematicii afișului polonez, în conformitate cu noul conținut: lichidarea rănilor războiului, construcția socialistă a unei Polonii noi, libere și puternice.

Preluînd și folosind în mod creator experiența tradiționalului afiș polonez, găsind mereu noi și variate forme de exprimare, dar respectînd cerințele genului, artiștii polonezi au creat un afiș cu un bogat conținut de idei și cu un pronunțat specific național, care a reușit să se impună ca atare.

Ceea ce caracterizează creația artiștilor plastici din Polonia Populară, în acest domeniu, este înțelegerea justă a rostului afișului, a specificului său, care se cere respectat pentru ca scopul urmărit să poată fi atins.

Pornind de la faptul că un bun pictor de afișe trebuie să cunoască și să folosească în mod științific și creator desenul, culoarea, compoziția, precum și textul care face parte integrantă dintr-un afiș, artiștii polonezi admit folosirea simbolurilor care generalizează fenomenul, promovează exprimarea plastică ingenioasă, originală, pentru o mai lesnicioasă înțelegere a ideii exprimate, și prin aceasta, a realității obiective.

Folosirea omului în afișele poloneze este mai puțin frecventă, iar atunci cînd el constituie elementul principal artiștii polonezi știu să înlăture amănuntele neesențiale, punînd un accent deosebit pe desenul viguros, pe suprafețele mari de culoare, fără a se îndepărta însă de la specificul afișului. Deosebit de interesant este faptul că cei mai buni pictori de afișe polonezi sînt și cei mai buni desenatori de litere, că operele cele mai puternice sînt o imbinare fericită a imaginii cu textul. Prin aceasta, ei au o superioritate netă față de afișiștii din alte țări, unde litera, textul afișului sînt ignorate. De altfel, litera ca important element decorativ, capabil să exprime direct un anume conținut, a fost obiectul unei deosebite atenții, începînd din antichitate și pînă în zilele noastre. Fără a încerca să facem un istoric al evoluției literei și al rolului său în grafică, merită să amintim faptul că marele Leonardo da Vinci este autorul unei metode științifice de construire a literei și că mulți artiști plastici cu renume au fost și sînt preocupați de îmbogățirea formelor artistice de zugrăvire a literei.

La întrebarea dacă afișele create în Polonia sînt înțelese de oamenii simpli, un răspuns îl constituie însuși faptul că tipărirea unui număr atît de mare de afișe nu ar fi fost posibilă în R.P. Polonă, dacă ele nu ar fi fost înțelese și îndrăgite de popor.

Totodată, așa cum spunea tovarășul Walerian Borowczyk, delegatul polonez cu expoziția, « noi credem că un artist are rolul de a educa gustul maselor, de a le ridica nivelul cultural, de a merge în fruntea masei și nu în coada ei». O mare parte

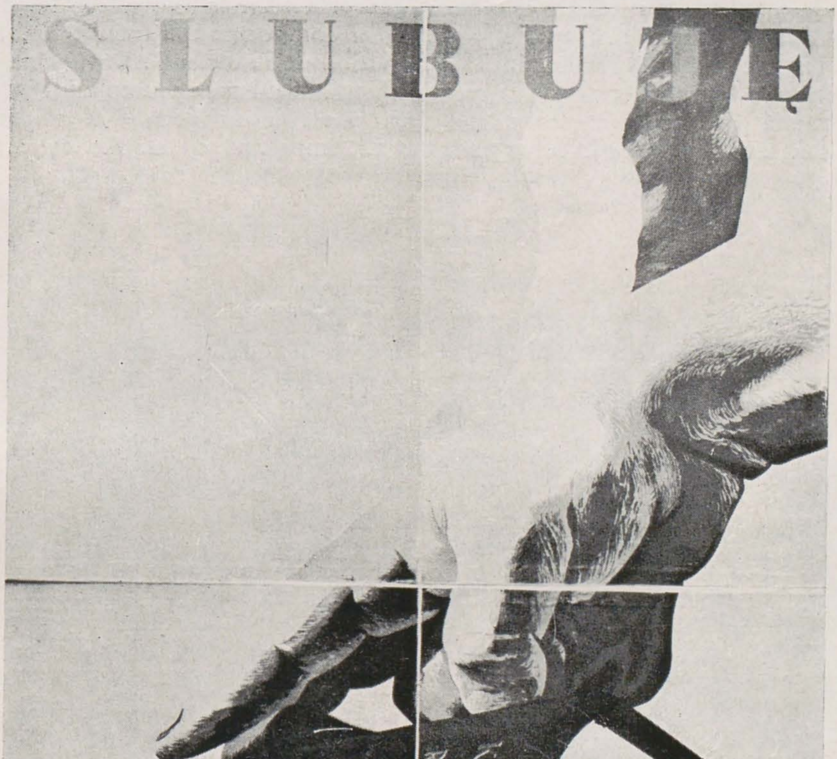
din afişele poloneze îşi îndeplinesc aceste nobile sarcini şi în acest fel ele îşi ating scopul propus.

Tematica afişelor poloneze este bogată şi variată. Sînt create numeroase afişe pe teme politice, economice, culturale, informative; afişul de teatru şi cinematograf este foarte răspîndit. Un loc important îl ocupă afişele satirice, care biciuiesc rămăşiţele mentalităţii mic-burgheze din conştiinţa unor categorii de cetăţeni, demască pe duşmanii patriei şi ai poporului polonez, pe duşmanii păcii.

Realizarea acestor afişe cu un bogat conţinut de idei, în forme artistice corespunzătoare, diverse şi originale, este opera unui însemnat număr de artişti plastici bine cunoscuţi, printre care cităm pe: H. Tomaszewski, T. Trepkowski, J. Mroszczak, J. Lenica, W. Zamecznik, W. Zakrzewski, I. Witz, W. Fangor, W. Chmielewski, W. Gorka, J. Szancer, T. Gronowski, şi alţii.

Un mare număr de afişe cheamă şi mobilizează poporul pentru realizarea sarcinilor trasate de Partidul Muncitoresc Unit Polonez. Încă din timpul războiului împotriva fascismului, pictorii polonezi au realizat pe front afişe care chemau armata şi poporul la lupta pentru zdrobirea celui mai odios asupritor al popoarelor — fascismul german. În timpul ocupaţiei, cînd armata de eliberare a Poloniei lupta alături de ostaşii sovietici, afişul era prezent şi înflăcăra ostaşii. Afişele, în condiţiile războiului, erau reproduse în serie cu mîna, folosindu-se şabloane pentru aplicarea culorilor. Nu este deci de mirare dacă, la o serie de afişe tipărite în anii imediat următori, întîlnim urme ale tehnicii folosirii şabloanelor, aşa cum e cazul cu lucrările unor artişti care au luptat pentru eliberarea patriei (W. Zakrzewski, W. Radziewicz).

Afişul lui W. Radziewicz, intitulat *Spre Berlin*, tipărit în 1944, în toiul ofensivei împotriva hitlerismului era destinat să mobilizeze ostaşii la luptă. De asemenea, afişul lui W. Zakrzewski, *Să fii ca Zawisza*, realizat în 1945, foloseşte în mod just şi sugestiv ideea legendarului erou polonez, pe care o transmite noului ostaş, luptător pentru



W. ZAKRZEWSKI Jur credinţă Patriei

eliberarea patriei. Deşi mijloacele folosite de artist nu sînt cele mai potrivite pentru tehnica afişului, ideea justă şi punerea în pagină corespunzătoare fac ca afişul să fie dinamic, elocvent, convingător.

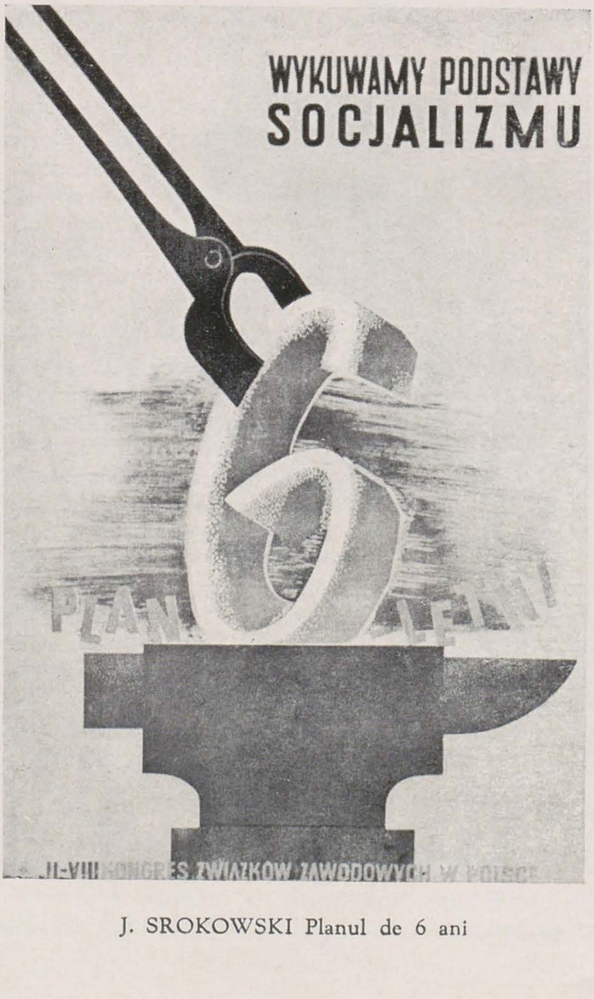
Unul din fruntaşii afişului polonez este fără îndoială pictorul Tadeusz Trepkowski, creatorul a numeroase afişe sugestive, cu un puternic caracter mobilizator. Trepkowski, ca şi mulţi alţi pictori de afişe polonezi, este un artist plastic multilateral. Folosirea unor elemente nefigurative — simbolice — în afişele sale este urmarea unui efort cerebral creator şi a unor evidente posibilităţi artistice. Datorită lor, el reuşeşte să ilustreze — de cele mai multe ori — în mod convingător tema propusă, şi, respectînd specificul afişului, să fie în acelaşi timp laconic, sintetic, pentru a înlesni o rapidă înţelegere a subiectului. Afişele sale *Salut noilor recruţi*, *Varşovia*, *Nu*! şi altele îndeplinesc aceste calităţi.

Demn de remarcat este mai ales afişul *Varşovia* care exprimă ideea reconstrucţiei glorioasei capitale a R. P. Polone în chip deosebit de sugestiv şi de clar. De altfel, numeroase sînt afişele consacrate reconstrucţiei Poloniei — ţară care a suferit barbare distrugeri în timpul războiului.

Primului plan de 6 ani pentru refacerea economiei naţionale îi sînt închinate mai multe afişe. Astfel sînt afişul lui J. Srokowski realizat în 1949, *Planul de 6 ani*, în care imaginea centrală o constituie cifra 6, formată de metalul incandescent, sau afişul lui W. Zakrzewski *Inainte la lupta pentru realizarea planului de 6 ani*, editat tot în 1949. De astă dată, afişul are în centrul optic figura umană: pe fundalul unei construcţii se profilează un muncitor, care face un gest convenţional cu mîna. În afara unor calităţi de compoziţie, afişul acesta nu aduce însă nimic nou.

Pentru ilustrarea marilor realizări ale planului de 6 ani J. Mroszczak foloseşte ca element principal un buchet de flori care se detaşează de pe fondul pe care sînt înscrise cu litere vizibile marile realizări ale planului de 6 ani. Afişul este intitulat *Florile Poloniei noi*. Frumos realizat, acest afiş este lesne de înţeles.

Lucjan Jagodzinski a creat în 1953 un afiş figurativ în cinstea zilei minerului — în care reuşeşte să redea cu măiestrie figurile a doi mineri, reprezentînd unul vechea generaţie şi celălalt noua generaţie. Pornind de la un conţinut just, pictorul a subordonat posibilităţile oferite de afiş dezvăluirii acestui conţinut. Deoarece pentru exprimarea plastică a ideii artistul şi-a propus să se bizuie pe cele două personaje — minerii — spaţiul acordat figurilor a fost precumpănitor. Desenul este adîncit, iar puţinele culori — dominante fiind ocrul feţelor şi negrul hainelor — desprind mai clar compoziţia din fondul alb al afişului, făcîndu-l vizibil de la distanţă. Deşi gama de culori este modestă, afişul pare viu colorat, iar psihologia eroilor este redată cu vervă — ei trăiesc în faţa privitorului, împreună cu el. Acelaşi artist însă, în afişul



J. SROKOWSKI Planul de 6 ani

T. TREPKOWSKI Varşovia

L. JAGODZINSKI Trăiască breasla noastră a minerilor

intitulat *Alianța clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare*, realizează cu aceleași mijloace plastice un afiș nesemnificativ, în care abundă amănuntele neesențiale.

Deosebit de viguros este afișul lui W. Zakrzewski *Jur credință patriei*, editat în 1952. In centrul atenției se află o mînă întinsă, care jură credință pe constituția R.P. Polone. Această mînă puternică, sigură, imprimă dinamism compoziției, te face să înțelegi că va ști să apere cu fermitate cuceririle poporului. Afișul a fost tipărit pe patru coli avînd dimensiunea de 1,40×2m. De altfel, afișele poloneze sînt tipărite la formate diferite, căpătînd și în acest fel o mai mare varietate. Afișul lui J. Gratkowski, *Varșovienii ridică nasul din ce în ce mai sus*, este foarte sugestiv realizat; el îți vorbește despre mîndria varșovienilor care-și construiesc o nouă capitală.

Remarcabile mai sînt afișele: *Sărbătoarea eliberării* de J. Mroszczak (1953), *Ziua internațională a copilului* de J. Czerwinski (1954), *Păstrează secretul de stat* de W. Fangor (1951), și altele.

Afișele pe teme agricole sînt în număr mai mic și nu reușesc — în majoritatea cazurilor — să se ridice la nivelul altor afișe prezente în expoziție. Remarcăm afișul lui Lucjan Jagodzinski *Să dăm o recoltă bogată* (1952), *Grăbiți reparațiile mașinilor agricole* de J. Szancer (1954), etc. Același Jan Szancer, un talentat și tînăr artist, proaspăt absolvent al Institutului de Artă din Varșovia, realizează cu îndrăzneală afișul *Să nu se mai repete*. Pe un fond negru, care reprezintă în mod simbolic trecutul, se profilează mîna unui internat dintr-un lagăr hitlerist — cu pumnul strîns. Ideea de revoltă și voința de luptă este puternic exprimată. Deși realizat în alb-negru, acest afiș emoționează profund pe privitor, tocmai prin simplitatea desenului și a ideii juste care-i stă la bază.

Vorbind despre afișele atîtor artiști, nu se poate să nu ne oprim și asupra lucrărilor lui T. Gronowski, cel mai vîrstnic pictor de afișe polonez în viață, creatorul a numeroase afișe și în trecut, prezent în expoziție cu 12 afișe. De la afișul *Orbis* (1946), realizat cu o temeinică cunoaștere a meșteșugului, dar pe linia vechilor afișe comerciale, care aveau un vădit caracter cosmopolit și pînă la afișul *Zece ani de muncă a poporului pentru popor* (1954), Gronowski a străbătut un lung drum ascendent. Deseori, artiștii polonezi rezolvă afișul figurativ prin fotomontaj; deși asemenea lucrări nu se ridică decît rareori la valoarea artistică a obișnuitelor afișe poloneze, sînt totuși de remarcat unele realizări în acest domeniu și în special afișul *Am 8 ani cît și Polonia Populară* de Barbara Dudkowska (1952).

Pe teme culturale, printre alte lucrări de acest gen, s-au editat două afișe cu ocazia concursului internațional Chopin. Afișul lui Konstanty Sopocko este interesant realizat atît în ce privește portretul lui Chopin — o stilizare care imită sculptura în marmură — cît și prin fericita îmbinare a imaginii cu textul.

Afișul lui Trepkowski, o variantă pe aceeași temă, deși admirabil realizat grafic, ni se pare formal

pentru că, cu toată prezența claviaturii pe fondul peisajului, nu te duce direct la ideea că este vorba despre un concurs Chopin.

Un loc deosebit de important îl ocupă în expoziție afișul de teatru și cinema. Este demn de relevat poziția creatoare a pictorilor de afișe polonezi care atacă acest gen. Deși la realizarea unui afiș pentru teatru sau film, artistul primește un prețios ajutor prin existența scenariului respectiv, artiștii polonezi prelucrează și interpretează acest material în mod original. Rareori sînt folosite fotografiile actorilor din piesa sau filmul respectiv, pentru reproducerea picturală în afiș, iar atunci cînd zugrăvesc chipul unui erou, pictorii de afișe polonezi nu dau o simplă copie portretistică, ci îl ridică la rangul de simbol.

Tînărul Jan Szancer — despre care am vorbit mai sus — creează o astfel de imagine în afișul pentru filmul « De doi bani speranță ». Printr-un desen simplu și viguros, aplicînd suprafețe mari de culoare, eliminînd amănuntele neesențiale, el reușește să redea asemănarea eroinei și în același timp te face să înțelegi că este vorba de o fată care luptă pentru un scop, că ea va învinge prejudecățile mediului în care trăiește. Pentru filmul polonez « Castelul din cărți de joc » Adam Bombelski realizează un afiș original, cu un profund caracter de clasă. Chipiul de vechi ofițer al castei militariste poloneze, care se sprijină pe un castel din cărți de joc, arată fără putință de confuzie care este tema filmului — dezvăluirea putreziciunii edificiului pe care-l ridicase nobilimea reacționară. Interesant rezolvate sînt de asemenea afișele pentru filmele « Azilul de noapte » de W. Fangor, « Clochemerle » de Karol Ferster, « Fiicele Chinei » de W. Chmielewski și altele.

În afișele de teatru pictorii polonezi realizează adevărate afișe satirice, atunci cînd e vorba de biciuirea moravurilor unor clase în descompunere. Așa sînt de exemplu afișele lui H. Tomaszewski pentru piesa lui Gogol « Revizorul » sau ale lui W. Chmielewski pentru piesa de teatru « Școala calomniei » de Goldoni.

Reușită este, la afișul lui J. Mroszczak pentru piesa « Dama de pică », în special folosirea unor caractere de litere care se îmbină armonios cu imaginea. Frumos realizat este și afișul lui Trepkowski pentru piesa « Păcatul », în care, printr-o rezolvare grafică ingenioasă, artistul conturează limpede conținutul piesei. Realizările artiștilor polonezi în acest domeniu nu sînt cu nimic inferioare afișelor politice de mare importanță.

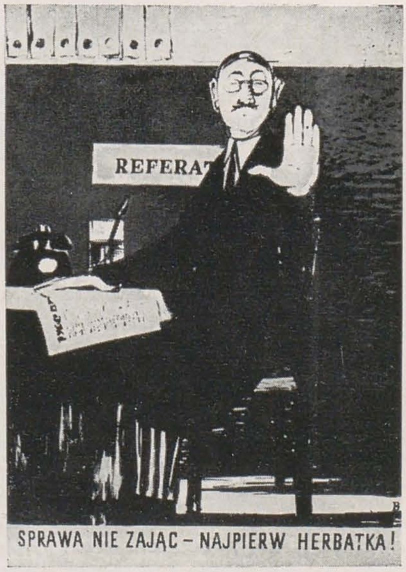
Prezența unui număr mare și variat de afișe satirice completează tematica bogată a afișelor din expoziție.

Folosind elemente simple și sugestive, idei ingenioase și originale, afișul satiric polonez este, atunci cînd tema o cere, plin de incisivitate, reușind să provoace în sufletul privitorului o legitimă indignare și repulsie față de elementele retrograde care împiedică munca pașnică a poporului. Faptul că majoritatea afișelor satirice poloneze sînt create pe teme interne, face ca valoarea lor să crească. Jan Tarasin ne înfățișează, în afișul intitulat *Chiulangii în muncă sînt dezertori din lupta pentru pace și o Polonie puternică*, imaginea unui lucrător lipsit de conștiință care pleacă de la muncă în timp ce tovarășii săi muncesc pentru a înălța noi construcții. Privitorul este indignat de atitudinea acestui personaj negativ; nimeni nu ar dori să arate ca dînsul. Mai remarcăm, printre altele de acest fel, afișul lui W. Borowczyk, *Treaba nu fuge, întîi ceaiul* și cel al lui Z. Lengren *Critica și autocritica*.

Unele afișe satirice prezente în expoziție — ca de pildă *Vreți să mă învățați — eu așa lucrez de 20 de ani*, de Karol Ferster și *Birocrația este cauza pentru care uneori planul nu este îndeplinit* de A. Kobzdej — nu depășesc caracterul unor caricaturi mărite, neîndeplinind cerințele specifice

JAN TARASIN Chiulangii în muncă sînt dezertori din lupta pentru pace și o Polonie puternică *Afiș satiric*

ZBIGNIEW LENGREN
Critică și autocritică
Afiș satiric



WALERIAN BOROWCZYK
Treaba nu fuge — întîi ceaiul
Afiș satiric

JAN MARCIN SZANCER
Afiş pentru filmul italian
« De doi bani speranţă »

WALDEMAR SWIERZY
« Mazowsze» Ansamblul Popular
de Stat de cîntece şi dansuri

WIKTOR GORKA
Afiş pentru filmul francez
« Profesorul Fabre »

afişului, a căror respectare ne-am obişnuit s-o admirăm la colegii noştri polonezi. Textele prea lungi ale acestor lucrări contribuie de asemenea la diminuarea caracterului lor de afiş.

Din această sumară trecere în revistă a expoziţiei afişului polonez, putem trage concluzia că în R.P. Polonă afişul se dezvoltă necontenit, că la chemarea Partidului Muncitoresc Unit Polonez artiştii plastici — pictori şi graficieni — au răspuns cu entuziasm patriotic. Numărul mare al artiştilor care semnează afişele prezente în expoziţie confirmă aceasta. Pe de altă parte, varietatea formelor de exprimare în afiş, ingeniozitatea, fuga de şablon dovedesc puternica personalitate a creatorilor de afişe poloneze.

Stimularea de către stat a creaţiei în general, stimulare de care se bucură în mare măsură şi afişul prin atenţia acordată acestei discipline în învăţămîntul superior şi prin premierea afişelor care se impun în expoziţii, organizarea unei mari edituri de stat, cu întreaga aparatură necesară pentru reproducerea şi difuzarea în condiţii optime a operelor de artă, precum şi munca de îndrumare dusă atît cu creatorii, cît şi cu cadrele din instituţiile care comandă afişe, au dus la dezvoltarea afişului polonez, la promovarea originalităţii creatoare.

Colaborarea strînsă care există între pictorii de afişe şi instituţiile care le editează, contribuie de asemenea la stimularea şi respectarea personalităţii artiştilor.

Expoziţia « Afişul în R.P. Polonă» s-a deschis într-o perioadă în care afişul romînesc trece prin frămîntări serioase în căutarea unui drum cît mai just spre un afiş original şi variat.

Nu se poate contesta faptul că în cei 11 ani de la eliberare afişul nostru a înregistrat o serie de succese. Prezenţa afişelor în problemele mari care au stat şi stau la baza construirii socialismului în ţara noastră a fost în multe cazuri activă.

Unele afişe au fost răsplătite cu premiul de stat iar altele s-au evidenţiat cu prilejul diferitelor manifestări internaţionale. Totuşi, creaţia din ultima vreme în domeniul afişelor, ca şi dezbaterile care au avut loc pe această temă au dezvăluit faptul că afişul nu se dezvoltă paralel cu celelalte ramuri ale artei noastre plastice, au vădit o rămînere în urmă a afişului în raport cu dezvoltarea generală a artei şi culturii din ţara noastră.

Una din cauzele principale ale acestei stări de lucruri o constituie faptul că în multe cazuri specificul afişului a fost pierdut pe drum de către pictorii noştri de afişe, care nu luptă îndeajuns pentru originalitate în acest domeniu. La aceasta au contribuit şi unele instituţii care editează afişe.

Restrîngerea numărului artiştilor plastici creatori de afişe a contribuit de asemenea la sărăcirea formelor de exprimare, la lipsa de originalitate.

Întrebuinţarea chipului uman în afiş este o problemă dificilă şi care ar trebui studiată de artiştii noştri. Trebuie să se aibă în vedere că un afiş figurativ, oricît de reuşit ar fi, nu poate înlocui o pictură de interior; el trebuie neapărat să respecte legile specifice ale afişului, a cărui existenţă se desfăşoară în aer liber.

Această problemă nu poate fi rezolvată fără o temeinică cunoaştere a tuturor legilor picturii, desenului, compoziţiei; ea trebuie însă rezolvată pe baza unei tehnici specifice, care să elimine amănuntele neesenţiale şi a unei stricte şi directe interdependenţe între formă şi conţinut, fără de care de altfel orice operă de artă îşi pierde valoarea.

Abuzul comis în afişele noastre prin repetata folosire a figurii umane — chiar atunci cînd acest lucru nu este strict necesar — a dus la o sărăcie de idei, la şablonizare, la îndepărtarea de la legile specifice ale afişului.

Nu este cu nimic mai uşor să creezi un afiş bun nefigurativ, care să conţină o idee originală, decît un afiş care să aibă ca element principal chipul uman.

De asemenea trebuie să ducem lupta pentru o înţelegere mai justă a rolului pe care-l joacă textul în afiş atît din punct de vedere literar cît şi grafic.

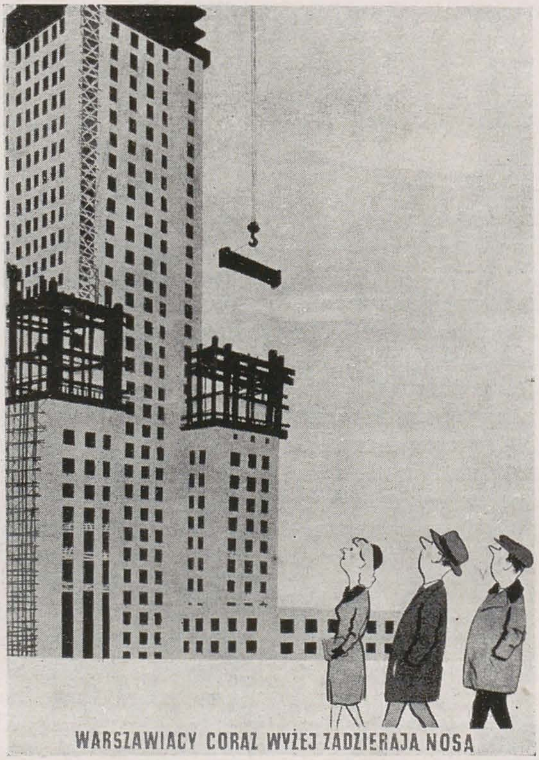
Deşi în domeniul afişului pentru film s-au făcut progrese, ele nu sînt încă satisfăcătoare, iar în ce priveşte afişul de teatru se poate spune că el este ca şi inexistent la noi.

Afişul satiric, această armă puternică, este de asemenea absent ca formă de manifestare a graficienilor noştri

Creatorii de afişe polonezi au rezolvat în mare măsură aceste probleme şi de aceea avem multe de învăţat din experienţa lor. Ar fi greşit însă dacă aceste constatări ar fi înţelese ca o recomandare de a copia pur şi simplu afişele poloneze.

Artiştii polonezi au creat un afiş de o indiscutabilă originalitate, tocmai ţinînd seamă de necesităţile şi cerinţele poporului lor şi respectînd specificul naţional.

Dacă vom înţelege just acest lucru, dacă vom folosi în mod creator experienţa afişului polonez, muncind şi ducînd lupta pentru a creea un afiş care să corespundă necesităţilor şi realităţilor noastre şi căutînd forme de exprimare noi şi originale, vom aduce o însemnată contribuţie la dezvoltarea unui afiş romînesc cu un bogat conţinut de idei.



JANKOWSKII GRATKOWSKI
Varşovienii ridică nasul din ce în ce mai sus

DOLGORÎN MANIVADAR Ornament național — *acuarelă*

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ A R. P. MONGOLE

GH. POENARU

Anul acesta, am avut prilejul să cunoaştem creaţia plastică a unor popoare situate la mari depărtări de noi, dar pe care arta lor bogată şi vie ne-a ajutat să le înţelegem şi să le preţuim mai adînc. După Expoziţia de Artă Mexicană, expoziţia oglindind creaţia plastică contemporană din R.P. Mongolă ne-a adus mesajul unei arte întemeiate pe vechi tradiţii, dar care se înrudeşte cu arta nouă a poporului nostru prin năzuinţe şi prin conţinutul de viaţă pe care-l exprimă. Imagini din viaţa poporului mongol au mai fost văzute la noi — în număr restrîns — în lucrările ce au figurat la Expoziţia Internaţională de Arte Plastice, deschisă la Bucureşti în anul 1953, cu ocazia celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor pentru Pace şi Prietenie. Expoziţia ce a fost deschisă în vara aceasta în sala Dalles ne-a înfăţişat de astă dată o imagine mai completă şi mai semnificativă totodată, ilustrînd continua dezvoltare pe care o cunosc în R.P. Mongolă, în anii puterii populare, unele genuri ale artei plastice, cum ar fi de pildă, pictura şi sculptura, grafica, artele decorative şi cele aplicate, care îşi îmbogăţesc conţinutul cu o tematică izvorîtă din realităţile noi ale Mongoliei libere. Lucrările expuse ne-au arătat atît nivelul artistic la care a ajuns tînăra generaţie de artişti plastici mongoli, cît şi felul în care ei recepţionează şi înţeleg să reflecte în lucrările lor cele mai însemnate evenimente din viaţa poporului, din lupta lui pentru consolidarea păcii şi a unei vieţi noi, pentru construirea socialismului.

Cu toate slăbiciunile care se simt încă în unele lucrări — îndeosebi în cele ce oglindesc viaţa muncitorilor din industrie — ca urmare a faptului că autorii lor nu au reuşit să pătrundă pe deplin esenţa şi semnificaţia fenomenelor, să generalizeze faptele de viaţă şi să creeze imagini tipice şi convingătoare — artiştii mongoli se orientează just şi au păşit pe un drum bun, care trebuie continuat cu forţe sporite.

Din expoziţie s-a desprins totodată cu limpezime şi efortul depus de artiştii mongoli de a crea opere într-o formă specific naţională, de a-şi perfecţiona măiestria artistică în vederea rezolvării problemelor artei realismului socialist, pe care creaţia lor îl promovează, precum şi strădania de a oglindi veridic, pe pînze, în desene şi sculpturi, figurile oamenilor noi, conştienţi şi înaintaţi, ale constructorilor care cimentează temelia unei lumi noi, de a arăta forţa de neînvins a maselor muncitoare, eliberate astăzi de exploatare şi prejudecăţi.

Dar, năzuinţele spre libertate ce s-au trezit cu veacuri în urmă nu au putut fi înfăptuite decît după victoria Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, care a deschis şi în istoria poporului mongol un drum nou. Condus de Partidul Naţional Revoluţionar Mongol, ajutat frăţeşte de poporul sovietic, poporul mongol a obţinut în anul 1921 o deplină victorie, scuturînd jugul exploatării feudale şi imperialiste, iar prin înlăturarea monarhiei şi prin adoptarea, pentru prima oară de către primul Mare Hural Popular, a constituţiei democratice, în anul 1924 şi prin proclamarea Republicii Populare Mongole, au fost consolidate şi consfinţite cuceririle revoluţionare ale poporului, s-au deschis pentru el căi libere spre o viaţă nouă şi înfloritoare. Dacă pînă la revoluţie, nobilimea feudală, robia străină şi lamaismul reacţionar au exploatat poporul mongol ţinîndu-l în întunericul neştiinţei şi al ignoranţei şi au înăbuşit sub diverse forme progresul culturii şi al artei sale naţionale, în cei peste 30 de ani ce au urmat de la instaurarea puterii populare, poporul mongol a obţinut prin munca sa creatoare şi constructivă însemnate succese şi realizări în toate domeniile vieţii de stat: în agricultură, în economia şi industria naţională, precum şi în domeniul culturii şi al artei, sub toate formele ei de manifestare: teatru, cinematografie, artele plastice.

Din majoritatea lucrărilor pe care le-am văzut la sala Dalles, am putut înţelege că artiştii plastici

mongoli au reuşit să surprindă şi să redea în imagini plastice, vii şi optimiste, înfăptuirile şi transformările radicale care au loc pe întreg cuprinsul stepelor, în toate aimacurile Mongoliei populare, în conştiinţa oamenilor. Exceptînd creaţia artei populare, practicată de artişti şi meşteşugari, în trecut în Mongolia n-au existat academii care să practice o artă cultă de sine stătătoare. Din această cauză, artele plastice culte şi îndeosebi pictura şi sculptura contemporană mongolă au început să se dezvolte, destul de anevoios, abia după revoluţia din 1921. Totuşi succesele înregistrate de artiştii plastici mongoli de atunci şi pînă astăzi dovedesc că ei făuresc o artă tînără şi viguroasă, întemeindu-se pe tradiţia bogată a artei populare şi a celei figurative, care, cu toate influenţele exercitate de-a lungul veacurilor de artele popoarelor mărginaşe sau indo-asiatice (China, India, Persia, etc.), s-a dezvoltat fără întrerupere, păstrîndu-şi caracterul ei specific naţional.

În prezent, arta populară cunoaşte o largă dezvoltare în R.P. Mongolă. Manifestările ei se pot vedea în motivele ce împodobesc obiectele uzuale ale vieţii cotidiene a poporului, în decorarea mobilei, a veselei şi a veşmintelor, în ornamentele harnaşamentelor şi armelor, în varietatea ţesăturilor populare. Din tezaurul artistic pe care meşterii populari l-au creat în trecut şi l-au lăsat generaţiilor viitoare, îşi trag seva multe din lucrările artiştilor plastici contemporani. De valoarea şi varietatea inepuizabilă a ornamenticii realiste a artei populare şi aplicate din R.P. Mongolă, de bogata ei tradiţie artistică, pe care astăzi o folosesc în mod creator artiştii plastici contemporani, ne-am putut da seama, privind atît tabloul pictorului N. Ciultum înfăţişînd *Portretul lui Icinhorloo*, denumit şi *Femeie în costum bătrînesc*, cît şi desene şi acuarele în care apar motive ornamentale naţionale, ca: *Prietenie* de Jodov, *Cultura* de Dorjhand, *Călăreţ cu băţ* de Altangherel, *Ornament cu porumbel* de Ţerenbat, toţi studenţi ai Şcolii de Artă din Ulan-Bator, dar mai cu seamă admirînd lucrările aparţinînd pictorului Dolgorîn Manivadar — laureat al premiului «Cioibalsan», reprezentant de frunte al acestui gen de artă populară.

Motivele expuse de Manivadar sînt executate cu o fineţe şi cu o măiestrie rar întîlnite. Folosind o cromatică caldă, vie şi luminoasă, pictorul realizează prin îmbinarea de motive geometrice şi liniare, şi mai rar de motive florale, suite întregi de chenare, colţuri de chenare, brîie, frontispicii, etc., toate destinate împodobirii ştofelor, a ţesăturilor şi a altor obiecte uzuale. Transparenţa şi luciul culorilor sînt obţinute de artist prin folosirea degradeurilor unui singur ton de culoare, folosit în alte multe nuanţe. În ansamblul lor, lucrările pictorului Manivadar ilustrează şi definesc trăsăturile esenţiale, specifice

G. ODON După muncă — *ulei*

artei decorative şi aplicate din R.P. Mongolă şi arată totodată dragostea deosebită pe care poporul său o are pentru frumos.

Despre succesele obţinute de generaţia tinerilor artişti plastici mongoli, ne-au vorbit înseşi lucrările lor. În pictura şi sculptura contemporană mongolă se pot distinge, cu toată relativa lor tinereţe, două etape importante: este vorba de perioada cuprinsă între anii 1921 şi 1940, cînd au luat fiinţă numeroase cercuri de artă plastică în jurul cărora s-a grupat întreaga activitate a numeroşilor artişti tineri profesionişti şi a celor amatori, care deschid în anul 1940 *prima* expoziţie de arte plastice din R.P. Mongolă, şi apoi, perioada de după 1940 şi pînă în zilele noastre, care se remarcă prin continua realizare a unor noi şi valoroase lucrări de pictură, sculptură şi grafică, precum şi prin faptul că vechea organizaţie « Mongolizo » în care activau artiştii, se transformă în anul 1955 în Uniunea Artiştilor Plastici din R.P. Mongolă, aceasta avînd rolul de a îndruma în permanenţă creaţia artiştilor spre făurirea, în diferitele genuri ale artei plastice, a unor opere cu un conţinut bogat, care să reflecte veridic aspectele tipice ale vieţii poporului.

N. CIULTUM Portretul lui Icinhorloo — *ulei*

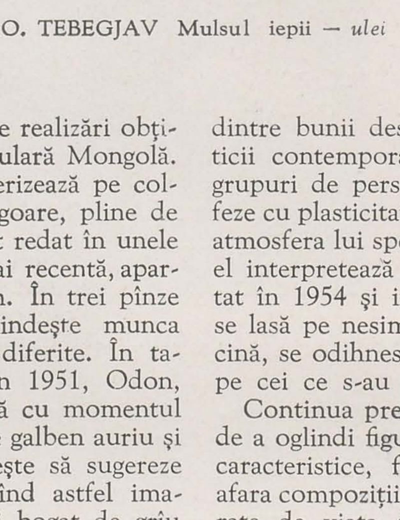
Succesele înregistrate de artiştii plastici mongoli pe această cale şi îndeosebi pe linia însuşirii unei tematici variate, cuprinzătoare, s-au putut verifica din plin în această expoziţie. Am putut vedea acolo lucrări cu teme revoluţionare, închinate luptei dusă de poporul mongol pentru cucerirea libertăţii, a drepturilor sale legitime şi a independenţei sale naţionale. În pictură, această temă este mai slab oglindită. Schiţele în ulei *Prima întîlnire* de O. Meagmar şi *Eliberarea* de Gava reprezintă încercări modeste, sau simple studii preliminare. Nu ca o critică a acestor lucrări, care nu sînt finisate, ci ca o observaţie generală, considerăm că pictorii mongoli trebuie să folosească mai din plin marea sursă de inspiraţie pe care o reprezintă episoadele istorice revoluţionare din trecutul de luptă al poporului lor. O pătrundere mai curajoasă a semnificaţiei temei s-a putut vedea în sculptură, îndeosebi în statui şi în portrete. Astfel, lucrările înfăţişînd figurile neînfricaţilor conducători revoluţionari ai poporului mongol, *Suhe-Bator* şi *Mareşalul Cioibalsan*, ambele statui executate în ghips la proporţii reduse, aparţinînd sculptorului Cioimbol — laureat al premiului « Cioibalsan » — sau chipurile de partizani ca *Sodnomdordja*, bust de sculptorul Dordjgotov, sau cele înfăţişînd pe eroii populari *Goncior* de L. Daşte şi *Lhagdordj* de A. Davaţeren, evocă puternic înaltul sentiment patriotic de care au fost stăpîniţi aceşti luptători, care au înţeles să apere cu elan şi abnegaţie cuceririle poporului, pămîntul patriei; această trăsătură esenţială este reliefată de către sculptorii mongoli prin mijloace simple şi expresive, care se transmit privitorului cu destulă forţă şi putere de convingere.

Din schimburile largi de experienţe pe tărîmul artei, atît cu Uniunea Sovietică cît şi cu ţările de democraţie populară, au rezultat influenţe pozitive şi binefăcătoare pentru arta plastică mongolă. Artiştii mongoli au înţeles să pună în centrul creaţiei lor viaţa poporului, sub diversele ei aspecte. Zugrăvirea omului este făcută cu căldură şi sinceritate, cum s-a putut vedea în pînzele unor artişti, care, abordînd genul portretului şi mai ales pe cel al compoziţiei tematice, au reuşit să oglindească în imagini pline de conţinut, pe eroii vieţii de toate zilele, pe muncitori şi mineri, pe constructorii fruntaşi şi pe membrii întovărăşirilor în gospodării de producţie. Deşi nu în toate pictorii se ridică la o treaptă superioară de generalizare şi tipizare a faptelor de viaţă şi a personajelor, asemenea lucrări sînt semnificative şi valoroase, atît prin subiectele alese şi ideile pe care le exprimă, cît şi prin calităţi de compoziţie şi colorit. Astfel, în *Dimineaţa minerilor*, B. Gombosuren subliniază limpede avîntul constructiv al minerilor mongoli, care contribuie cu forţe sporite la exploatarea bogăţiilor subsolului, la înflorirea patriei lor. De acelaşi artist sînt lucrate pînzele *Pe şantier*, înfăţişînd un alt aspect din munca celor ce zidesc şi înalţă noile clădiri şi *Fabrica de*

O. TEBEGJAV Mulsul iepii — *ulei*

postav, în care ne sînt oglindite unele realizări obținute de industria din Republica Populară Mongolă.

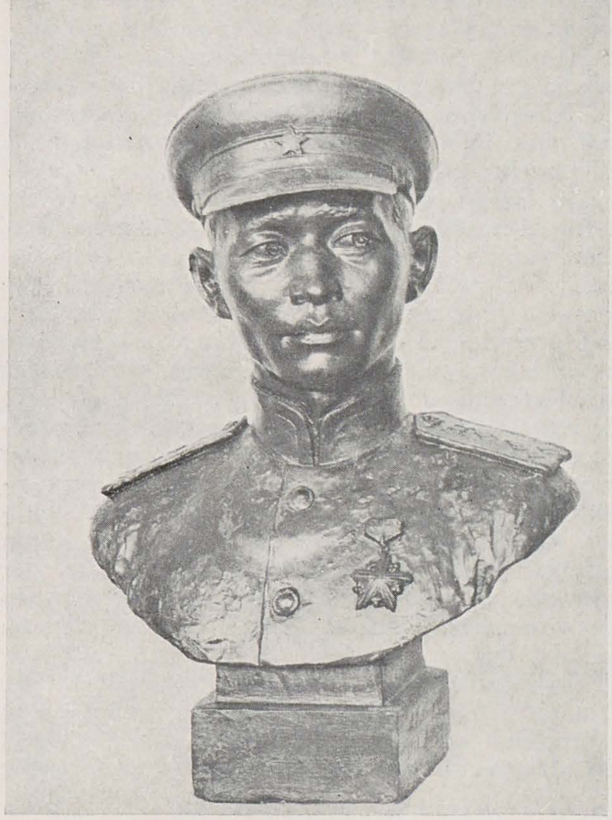
Elanul muncii pașnice ce caracterizează pe colhoznici și pe lucrătorii întinselor ogoare, pline de rod îmbelșugat, ale Mongoliei, a fost redat în unele din lucrările mai vechi sau de dată mai recentă, aparținînd cunoscutului pictor G. Odon. În trei pînze de dimensiuni mari, pictorul oglindește munca mecanizată în agricultură în etape diferite. În tabloul *La cîmp*, de pildă, realizat în 1951, Odon, folosind o cromatică caldă, potrivită cu momentul ales, armonizînd nuanțele păstoase de galben auriu și roșcat cu cele de galben aprins, reușește să sugereze succesiunea largă a planurilor, redînd astfel imaginea autentică a unui lan întins și bogat de grîu copt, cu spicele grele, aplecate, prin mijlocul căruia, pe drumeagul prăfuit și încins de soare, trece călare președintele colhozului. Cu toate că la prima vedere tabloul te încîntă prin colorit și frumusețea imaginii înfățișate, totuși, analizîndu-l atent, observi că unele probleme de compoziție nu sînt destul de bine înțelese. Figura omului călare, plasată în mijlocul tabloului, este insuficient individualizată și nu-ți spune prea multe lucruri. Această tendință de a înfățișa omul în tablou ca simplu element de decor, nu se va mai resimți în următoarele pînze, create de Odon. Încă în tabloul *S-au copt grînele*, pictat în 1952, putem vedea progresele obținute de pictor, atenția pe care acesta o acordă în primul rînd personajelor din compoziție. Odon a devenit unul dintre bunii desenatori și pictori coloriști ai plasticii contemporane mongole. El știe să compună grupuri de personaje, în diverse acțiuni, să reliefeze cu plasticitate ideea de bază a tabloului, să creeze atmosfera lui specifică. După arșița unei zile de vară, el interpretează cu mult lirism în tabloul său pictat în 1954 și intitulat *După muncă*, un amurg ce se lasă pe nesimțite, cînd oamenii se adună pentru cină, se odihnesc, ascultă știrile din ziar sau mustră pe cei ce s-au codit la treabă.



ALTANGHEREL — *Desen*

Continua preocupare a artiștilor plastici mongoli de a oglindi figura omului, cu trăsăturile lui morale caracteristice, formate în muncă, se vădește, în afara compozițiilor amintite, și în alte lucrări inspirate de viața din sectorul socialist, ca de pildă *Membrii întovărășirii* de Ț. Jamsran, *In sovhoz*, aparținînd tot pictorului G. Odon, precum și într-o serie de portrete remarcabile, în care laturile sufletești ale oamenilor, multiplele preocupări ce-i frămîntă, sau gîndurile și simțămintele ce-i animă, au fost dezvăluite de artiști cu multă înțelegere și expresivitate plastică. Am remarcat în această privință în expoziție lucrările pictorului O. Tebegjav înfățișînd pe *Renumita mulgătoare Komboodoi*, a cărei figură, deși vîrstnică, ne spune că ea este încă în stare să lucreze cu pricepere, apoi compoziția-portret înfățișînd pe *Cioibalsan printre crescătorii de vite*, în care pictorul, folosind culori calde și luminoase, frumos armonizate, reliefează atît figura omului de stat cît și pe cele ale crescătorilor

N. JAMBA Îmblînzitorul — *argilă*



A. DAVAŢEREN Eroul Lhagdordj — *ghips*

de vite; chipurile acestor oameni apar vii, optimiste, sincere, cu adevărat autentice.

Interesantă prin concepţie şi prin puterea de viaţă de care sînt străbătute şi pe care o transmit privitorului sînt şi portretele în ulei ale pictorului Iadamsuren (*Portretul lui Norgoz*, *Portret de bătrîn şi de pionieră*), cele desenate în creion de pictorul Altangherel, apoi acuarela lui Dorjipalam, înfăţişînd-o pe *Rencinorvo* — artistă emerită din R.P. Mongolă,—dar mai cu seamă portretele expuse de pictorul N. Ciultum (*Mongolă*, *Pictorul Manivadar*, *Cîntăreaţa Meadagbadam*, *Ungur*, *Unguroaică*, etc.). În expoziţie am putut vedea multe lucrări semnate de acest talentat pictor. Ceea ce se remarcă îndeosebi în arta lui Ciultum este uşurinţa cu care el se exprimă prin mijloace plastice simple, spontaneitatea cu care surprinde motivul, fie o privelişte din natură, fie o stare sufletească a omului, sau chiar o întreagă gamă de sentimente de care sînt stăpînite modelele sale. Paleta sa este bogată şi variată. Folosind uneori tonuri pure, alteori nuanţate, artistul reuşeşte de fiecare dată să ne sugereze ambianţa, coloritul local, atmosfera adecvată temei care l-a emoţionat.

Îndeletnicirile de căpetenie, tradiţionale, ale poporului mongol, păstoritul şi munca în agricultură, sînt oglindite, atît în pictură cît şi în sculptură, mai ales în lucrări de gen. Aşa sînt de pildă tabloul lui O. Tebegjav *Mulsul iepii*, sau statuieta lui N. Jamba *Imblînzitorul*, care reflectă două din laturile importante ale acestei ocupaţii, dovedind totodată şi calităţile plastice de artişti animalieri ale autorilor lor. La fel şi lucrările panoramice ale pictorului O. Meagmar, ca: *Mulsul de amiază* şi *Ciobănaş*, sau statueta lui Gomsuren *Medicul*, dovedesc calităţi compoziţionale şi înţelegerea temei abordate; ele pun în valoare grija omului pentru viaţa animalelor, definesc o atitudine nouă faţă de un bun ce aparţine întregului popor.

În expoziţie au mai putut fi întîlnite şi lucrări oglindind aspecte din viaţa de familie. Ele s-au remarcat prin sentimentul plin de căldură, de omenesc şi chiar de gingăşie, de care sînt străbătute, caracterizînd astfel trăinicia convieţuirii în familiile oamenilor mongoli, traiul lor lipsit de griji, ocrotirea şi atenţia deosebită cu care statul îi înconjoară, creîndu-le toate posibilităţile pentru a duce o viaţă cît mai fericită. În această privinţă poate fi dat ca exemplu tabloul pictorului Luvsanjam *Achiziţionarea aparatului de radio*.

În legătură cu peisajele pe care le-am putut vedea la această expoziţie, trebuie de la început să subliniem că ele apar îndeobşte ca un cadru firesc, în care se desfăşoară multipla activitate a oamenilor. În cea mai mare parte, compoziţiile tematice, menţionate mai sus, oglindesc privelişti din cele mai felurite ţinuturi ale R.P. Mongolă, cîmpiile ei mănoase, pe care pasc turmele şi hergheliile, lanurile bogate, apele şi coamele munţilor. Peisagiştii mongoli au reuşit însă să surprindă şi să redea şi în lucrări aparţinînd genului peisagistic propriu-zis, privelişti caracteristice din ţara lor, cît şi de pe alte meleaguri, pe care le-au colindat. Au încîntat ochii privitorilor noştri peisajele pline de prospeţime, de atmosferă şi colorit local, ale pictorului N. Ciultum; am remarcat priveliştile din ţară ca

Munții Altai sau de peste hotare, semnate de pictorul Gava, atît prin autenticitatea motivelor redate, cît și prin coloritul lor luminos; alte cicluri de peisaje au fost semnate, printre alții, de pictorul O. Tebegjav, din lucrările căruia am putut cunoaște mai ales interesante aspecte arhitectonice, pline de pitoresc, culese din R.P. Chineză.

În același pas cu pictura și sculptura, grafica mongolă se află în plină dezvoltare și înflorire. Realizate mai ales în acuarelă și mai puțin în desen, lucrările de grafică semnate de artiștii mongoli, promovează cu succes genul compoziției, al peisajului, al portretului, al decorației de teatru, ornamentica cu caracter popular național, dar în mai mică măsură genul afișului sau cel al gravurii. Culorile folosite de artiști sînt vii și optimiste, tonurile clare, luminoase, pline de prospețime. La dimensiuni reduse lucrările înfățișează aspectele noi din viața poporului mongol, din activitatea tineretului și a copiilor, etc. În acest domeniu am remarcat unele din lucrările pictorului Națagdorj *Copii în parc*, dar mai ales pe cele semnate de Dondog *Concurs de motociclete*, *Fată în costum național*, *Spartachiada*, etc.

În prezent, teatrele muzicale și dramatice de stat cunosc o largă dezvoltare în R.P. Mongolă. În repertoriul lor figurează, alături de unele piese și opere scrise de dramaturgii contemporani mongoli, și lucrări aparținînd dramaturgilor ruși și sovietici, precum și piese din literatura clasică universală. La realizarea decorurilor, a machetelor și a schițelor de costume, sînt folosiți cei mai talentați artiști plastici scenografi. La expoziție au putut fi văzute lucrările lui Namhaițeren înfățișînd scene de decor din piesa « Nu le spunem pe nume » de scriitorul Minkoi, apoi din comedia mongolă « Dalan hudalci » pusă în scenă încă din anul 1949 și în care autorul ei, Oidub, prezintă lupta împotriva prejudecăților religioase și feudale, precum și cele pentru opera chineză « Fata cu părul cărunt » de He Țin-Ci și Din-ni și pentru piesa scriitorului sovietic Korneiciuk « Crîngul de călini ». Trebuie de asemenea menționate schițele de decor și de costume ale pictorului Gava făcute pentru piesa mongolă « Șoferul Tojoo » și pentru « Othello ».

Reflectînd cu veridicitate cele mai noi și semnificative aspecte din viața liberă și constructivă a poporului, creația plastică contemporană a R.P. Mongolă este străbătută de un profund conținut realist, bogat în idei înaintate și cunoaște avîntul puternic al tinereții creatoare. În ea putem vedea un crîmpei din uriașa frescă a popoarelor prietene, iubitoare de pace, care astăzi își strîng puternic mîna, așa cum în chip atît de expresiv, ni le înfățișează în tabloul său intitulat *Frații*, cunoscutul pictor Neamosor Ciultum.

ALTANGHEREL Călăreț cu băț, ornament — *acuarelă*

IMPRESII DINTR-O VIZITĂ LA MOSCOVA ŞI LENINGRAD

A. ANASTASIU

Călătoria în Uniunea Sovietică, făcută de un grup destul de mare de artişti plastici în vara acestui an — iulie-august — poate fi numită pe drept cuvînt o călătorie de studii. Invăţămintele trase de fiecare din membrii delegaţiei nu vor întîrzia să-şi imprime pecetea în activitatea lor plastică şi obştească.

Prilejul care ni s-a oferit de a vedea în acelaşi timp lucrările de pictură şi sculptură, expuse în Expoziţia Unională a artiştilor plastici sovietici, din anul 1954, arta rusă, amplu cuprinsă în sălile Galeriilor de Artă Tretiakov şi Muzeul Rus, arta clasică universală adunată de veacuri în colecţiile Muzeului Ermitaj, ale Muzeului de Artă occidentală, « A.S. Puşchin », operele aparţinînd Muzeului din Drezda, expoziţia lucrărilor de diplomă ale ultimei serii de absolvenţi ai Academiei de Artă « I. E. Repin » din Leningrad, ca şi alte lucrări de artă plastică cuprinse în expoziţii personale, Expoziţia agricolă a U.R.S.S., metroul, clădiri publice, parcurile şi pieţele oraşelor Moscova şi Leningrad, vechea şi valoroasa pictură bisericească rusă, este un eveniment deosebit de însemnat pentru dezvoltarea unui artist, dată fiind atît valoarea incontestabilă a operelor de artă văzute, cît şi concluziile la care ajunge în urma confruntărilor, verificărilor şi consolidărilor cunoştinţelor proprii.

Procesul de formare şi de învăţămînt al unui artist plastic începe cu primele zile ale uceniciei sale şi se termină la capătul vieţii. Dacă este posibil ca el să aibă, încă de la începutul activităţii sale creatoare, o parte din cunoştinţele care-i pun la îndemînă folosirea mijloacelor de expresie şi a metodei de lucru, ca şi noţiunile care-l introduc în sfera teoriei estetice, de descifrare a legilor specifice ale artei, mai tîrziu, el este obligat de însuşi procesul de dezvoltare al artei, să păstreze un contact strîns şi permanent cu viaţa şi realităţile concret istorice în care trăieşte, ca şi cu cunoaşterea temeinică şi adîncă a felului în care marii creatori din trecut, în condiţiile istorice date, au descoperit calea prin care arta lor exprima ideile şi idealurile cele mai înaintate ale contemporanilor lor. Dacă prima parte a învăţăturii poate fi împlinită în atelierul unui maestru sau în forme specifice de învăţămînt, cealaltă parte nu se poate desăvîrşi decît în urma unui contact direct şi nemijlocit cu viaţa şi cu operele de artă cuprinse în muzee.

Spre deosebire de trecut, cînd artistul descoperea mai mult intuitiv calea justă pe care urma să se dezvolte activitatea se creatoare, de multe ori fiind şi teoreticianul care elabora principiile estetice, astăzi el are la îndemînă, graţie esteticii marxist-leniniste, o metodă sigură care-l ajută la cercetarea şi înţelegerea fenomenului artistic, la cunoaşterea legilor specifice ale artei, la desluşirea sarcinilor sale, fiindu-i un nepreţuit îndrumător în întreaga sa muncă.

Pentru un artist al epocii noastre socialiste, intuiţia numai nu poate fi un bun sfătuitor. Dealtfel din studierea artei ruse şi în special a celei care aparţine peredvijnicilor, putem deduce rolul important pe care l-au avut în orientarea ei principiile estetice ale lui Bielinski, Cernîşevski şi Dobroliubov. Puse la ordinea zilei de un Kramskoi sau Stasov, aceste principii au produs o cotitură în dezvoltarea artei ruse, au pus-o pe făgaşuri noi, legînd-o de viaţa, de aspiraţiile, de lupta poporului rus, reuşind ca atît prin conţinutul cît şi prin forma ei să facă din ea un bun al întregului popor. Artistul s-a transformat astfel într-un propagandist înflăcărat al ideilor de libertate şi dreptate socială, într-un cetăţean legat de patria şi de epoca sa, cunoscut şi preţuit de poporul său.

Arta realismului critic a reuşit să trezească interesul colectiv faţă de arta plastică, punînd bazele tradiţiei de cercetare a colecţiilor de artă, tradiţie care dăinueşte pînă în zilele noastre şi pe care acum am văzut-o manifestîndu-se în forme care ne-au emoţionat profund.

Operele de artă sînt astăzi cercetate, studiate, înţelese, apreciate şi iubite de oamenii sovietici, care au descoperit în ele reflectarea propriei lor conştiinţe şi activităţi, un sfătuitor şi un mijloc preţios pentru înţelegerea vieţii şi a rosturilor ei. Arta în Uniunea Sovietică este astăzi un bun al

maselor, la fel de necesar, ca oricare din celelalte bunuri.

Dacă ne gîndim că Leningradul — el însuşi un muzeu sub cerul liber — este denumit printre altele şi oraşul muzelor datorită celor 70 de muzee ale sale, dacă ne gîndim că Moscova, în afară de numeroasele sale muzee şi expoziţii, oferă publicului, în fiecare an, peste 100 de expoziţii de artă, dacă ne gîndim că în fiecare loc în care omul sovietic este pus să trăiască, să muncească sau să se distreze, este prezentă arta plastică în diferitele ei genuri şi forme de manifestare, atunci ne dăm seama de ce ea se bucură de atîta preţuire din partea oamenilor sovietici.

Ca să înţelegi arta sovietică, arta nouă a realismului socialist, este necesar să cunoşti locul unde ea se naşte. Nu mă pot lăuda că am văzut cele mai de seamă realizări ale plasticei sovietice, din cauză că colecţia Galeriei Tretiakov era plecată la Kiev şi în alte oraşe ale ţării sau în expoziţii organizate peste hotare. Din ce am văzut însă, ne-am putut da seama de valoarea artiştilor sovietici, de stilurile la care au ajuns, de adevărul artei lor şi de felul în care ei transpun în imagini artistice viaţa din jurul lor. Ori cîte bune reproduceri după monumentul Verei Muhina, «Muncitorul şi colhoznica», am văzut pînă în prezent, cînd am ajuns în faţa lui, în piaţa largă în care este aşezat — cu toate că actualul soclu nu este cel definitiv —, mi-am dat seama că imaginea ce o aveam despre el este foarte palidă. Vreme de un ceas şi jumătate această operă ne-a obligat să ne învîrtim în jurul ei, să o cercetăm şi să-i ascultăm lecţia despre realismul socialist, spusă cu vocea ei de oţel. Descopeream în această sculptură trăsături cu totul noi, nemaiîntîlnite pînă acum în vreo operă de artă, a căror originalitate nu consta numai în originalitatea stilului autoarei sale, ci în concepţia nouă din care izvora, care se deosebeşte profund de concepţiile şi ideile ce stăteau la baza artei pînă acum. Măreţia, elanul, forţa, patosul şi crezul acestor doi reprezentanţi ai celor două clase, care umăr la umăr, construiesc noua orînduire în lume, ţîşnesc de sub dalta măiastră a creatoarei lor, în forme în care esenţialul şi emoţia se împletesc cum nu s-au împletit pînă acum, oferind o imagine pe cît de sintetică pe atît de simplă, care împrăştie ideile mărețe ale epocii noastre cu dărnicia cu care semănătorii împrăştie seminţele recoltelor bogate pe ogoarele pămînturilor lor.

Din discuţiile numeroase pe care le-am purtat cu artiştii sovietici, am înţeles de ce patria şi oamenii ei au devenit centrul preocupărilor lor. Conţinutul nou creat îi îndeamnă să muncească cu tenacitate, să caute neîncetat mijloace de expresie deosebite, să nu fie mulţumiţi de realizările lor. Am înţeles mărturisirea sinceră a lor că viaţa îi depăşeşte prin ritmul ei înnoitor şi că ei depun eforturi serioase să ţină cadenţa.

Preocuparea pentru dezvoltarea personalităţii creatoare a fiecărui artist, a originalităţii stilului şi formei de expresie, nu este alimentată de interesul egoist şi strîmt al cultului individualităţii, al unui personalism abstract şi sec, ci de necesitatea ca arta să se exprime cît mai divers şi bogat, în formele originale şi noi, pe care viaţa nouă bogată şi variată le descoperă şi le impune. Ideile socialismului ştiinţific, care capătă forme concrete în realizările de fie care zi din această patrie a libertăţii şi a adevărului, dau omului sentimentul măreţ de stăpîn al vieţii sale şi de făuritor de istorie, sentimentul demnităţii umane, al colaborării şi al bucuriei de a munci pentru binele tău şi al tovarăşilor tăi de viaţă, iar în artă aceasta nu se poate exprima decît cu slove noi şi cu slove alese. Diversitatea stilurilor exprimă diversitatea formelor noi de viaţă, fără ca aceasta să însemne mutilarea sau eliminarea din creaţia plastică a trăsăturilor esenţiale ale realismului.

De aceea artiştii sovietici sînt adînciţi într-o muncă perseverentă, ştiinţifică, de prelucrare a mijloacelor lor de expresie, de făurire a înaltei măiestrii artistice, fără a înceta lupta împotriva manifestărilor formaliste, naturaliste sau împotriva celor ale individualismului, care înseamnă dacă nu paşi înapoi, cel puţin frîne în dezvoltarea artei. Dacă ei cercetează arta clasicilor nu fac aceasta pentru a descoperi şi împrumuta forme vechi, ci pentru a afla acele trăsături esenţiale care au însemnat momente importante în dezvoltarea artei şi care au deschis drumul dezvoltării ei.

Pentru mine, vizitele pe care le-am făcut artiştilor sovietici au însemnat un prilej de confirmare a faptului că ei se găsesc pe drumul pe care s-au făurit marile opere de artă.

Artiştii au fost în primul rînd purtătorii ideilor şi idealurilor noi ale umanităţii şi apoi esteţii care, în laboratoarele lor, meşteşugeau forma cea mai aleasă pentru comunicarea acestor idei.

Renaşterea italiană a pus în circulaţie ideile umanismului, în flacăra cărora se năştea o altă înţelegere a omului, mai vie, mai adevărată, mai legată de pămînt şi de realitatea concretă. Artiştii au glorificat acest om, l-au scos din lanţurile în care-l ţinuse misticismul medieval, i-au dat încredere în forţele lui, l-au transformat în erou al operelor lor, înzestrîndu-l cu cele mai nobile trăsături, demne de atenţia şi stima semenilor săi. Filozofia materialistă care apare, cea a anticilor care este descoperită şi pusă la îndemînă, a zdruncinat mitul lumii « de dincolo » de viaţă, în aşa fel că nici Savonarola şi nici inchiziţia n-au mai putut reface spărturile făcute de tîrnăcopul adevărului şi al raţiunii. In compoziţiile şi în portretele artiştilor Renaşterii, omul din vremea lor este glorificat, înaintea dumnezeului pe care trebuiau să-l reprezinte.

In Olanda, care se scuturase de stăpînirea străină şi de stăpînirea pontificelui roman, artistul se ocupă cu o deosebită predilecţie de omul simplu, de viaţa lui, de mediul în care trăieşte, de preocupările lui, înscriindu-şi ideile şi dragostea lui în pînze care puteau să pătrundă în fiecare cămin. Dacă Bruegel, Adrian van Ostade, Adrian Brouwer, Jan Steen, Pieter de Hooch, Terborch, Frans Hals, Ruysdael, Hobbema, Snyders, se ocupau de om şi de realitatea în care el trăia, apoi Rembrandt reuşeşte să ne prezinte gîndurile şi sentimentele acestui om, personalitatea sa, dovedindu-se a iubi omul şi a-l cunoaşte cum nu mulţi reuşiseră pînă la el.

La fel Dürer şi Holbein în Germania. La fel Velasquez şi mai tîrziu Goya în Spania. La fel Valentin de Boulogne, fraţii Le Nain, Watteau şi Chardin în Franţa. Marii artişti ai lumii au reflectat în operele lor, o dată cu ideile care-i animau şi reali-

tatea vie, concretă, cu trăsăturile marcante ale epocii în care trăiau.

Ideile revoluţiei franceze dau naştere realismului şi romantismului francez. Delacroix, Th. Rousseau, Millet, Courbet, Corot, Manet, Renoir şi alţii, aduc un suflu nou în arta plastică, iau atitudini, introduc mijloace noi de expresie. Ideile, puse la ordinea zilei, de Comuna din Paris, idei de eliberare a omului din lanţurile robiei şi ale exploatării, idei care reprezintă o nouă înţelegere a demnităţii umane, a luptei pentru o viaţă mai bună, introduc lumina şi soarele pe paleta pictorului, freamăt şi viaţă în marmura sculptorului. Arta se adresează omului, cu alte cuvinte.

Democraţii revoluţionari ruşi deschid orizonturi noi pe baze ştiinţifice artei. Artiştii ruşi se transformă în tribuni ai protestului, ai criticii societăţii care se descompunea, ai patriotismului şi progresului. Perov, Preanişnikov, Measoedov, Saviţki, Maximov, Makovski, Kramskoi, Levitan, Repin, Surikov, Serov, realizau în operele lor adevărate dări de seamă ale epocii lor, concise şi clare, care se transformau în chemări la luptă. Nu numai prin opera lor, dar şi prin activitatea lor obştească, ei iau poziţie în faţa nedreptăţii sociale. Muzeul Revoluţiei din Moscova păstrează protestul şi demisia înaintate de V. Serov şi V. Polenov Academiei de Arte Plastice din Petersburg, al cărei preşedinte era marele duce V. Alexandrovici, în urma masacrului din 9 Ianuarie 1905. Poate că nu e rău să dăm mai jos un fragment din protestul acestor doi mari artişti ai Rusiei, a căror artă nu este mai prejos de măreţia înaltei lor ţinute morale şi cetăţeneşti:

« Groaznicele evenimente din 9 Ianuarie au lăsat o sumbră impresie în mintea noastră. Unii dintre noi au fost martori la măcelul pe care armata l-a dezlănţuit pe străzile Petersburgului împotriva unor oameni lipsiţi de apărare şi priveliştea acestor monstruozităţi sîngeroase a rămas adînc întipărită în memoria noastră. Noi, pictorii, sîntem profund mîhniţi că persoana care are comanda supremă a trupelor şi a săvîrşit aceste vărsări de sînge frăţesc, se află în acelaşi timp şi în fruntea Academiei de Arte Plastice, a cărei menire este tocmai să reprezinte ideea de umanitate şi cele mai înalte idealuri. »

De altfel, inspirat de aceste evenimente, Serov a făcut un studiu pentru o compoziţie, expus azi în Muzeul Rus din Leningrad, cu titlul: « Măi soldaţi, măi flăcăi, unde-i gloria voastră ?».

Iată de ce artiştii sovietici astăzi sînt atît de preocupaţi de făurirea unei arte la înălţimea epocii în care trăiesc.

Tradiţia clasicilor nu-i lasă să se mulţumească cu orice fel de rezolvare plastică.

Pentru ilustraţiile la « Balade vechi » Kibrik ne-a arătat o mapă voluminoasă, cu o parte din studiile şi căutările sale. Uitîndu-ne la ele, ne dădeam seama cum creştea şi se desăvîrşea imaginea artistică. Pentru terminarea seriei i-au trebuit ani de zile, în care s-a documentat, a căutat costume, a făcut schiţe şi studii, a avut ezitări şi a reuşit. Şi acelaşi proces a fost reluat de fiecare ciclu de ilustraţii pe care le-a făcut. Viaţa lui este închinată atelierului, efortului de îmbunătăţire a muncii sale — şi cît de modest este el şi la fel cu el şi ceilalţi artişti sovietici. Cît de cald şi sincer vorbesc ei de lucrările valoroase ale tovarăşilor lor, cum încearcă să analizeze şi să descopere cauzele care împiedică o lucrare oarecare să ajungă la nivelul cel mai înalt !

Sau sculptorul Orlov. Cinci ani de viaţă şi de muncă îl costă monumentul care se înalţă în faţa Sfatului Popular al Moscovei şi care reprezintă pe cel ce a pus piatra de temelie a Moscovei, cneazul Iuri Dolgoruki. In atelier l-am găsit împreună cu un meşter făurar, lucrînd la modelarea unui cap de dimensiuni destul de mari — în aramă. Intrebat de ce încearcă acest procedeu, ne-a răspuns că, în felul acesta, încearcă să vadă dacă nu e posibil ca o statuie de metal, care să semene cu bronzul, să împodobească clădirile înalte, unde greutatea bronzului necesită construcţii speciale. Tot el a realizat lucrări de sculptură monumentală în mozaic de sticlă aurită, care dau un preţios efect decorativ, în locurile unde sînt aşezate.

In Leningrad am vorbit cu pictorii Nikolaev şi Serebrianîi, care ne-au povestit episoade din activitatea lor artistică desfăşurată în perioada blocadei oraşului erou. Primul ne-a arătat o mapă cu studii şi schiţe făcute în acele zile crîncene, cînd le lipsea mîncarea, combustibilul, lumina, apa, cînd bombele şi proiectilele cădeau necontenit, cînd eroismul cetăţeanului sovietic s-a manifestat la modul superlativ. Cu vorbă domoală, povestea lucruri care făceau să se încrîncene inima în noi, în timp ce îi admiram, cu toată sinceritatea, preocupările sale înscrise pe bucăţi de hîrtie cu creionul sau cu ajutorul acuarelei, în acele zile, în care demenţa fascistă se manifesta cu atîta furie şi ură. Celălalt, ne vorbea de activitatea sa în rîndurile partizanilor, de studiile făcute în mijlocul acestora, de felul cum au luat viaţă lucrările cu care s-a prezentat în expoziţiile unionale de artă.

Atelierul sculptorului Manizer era de pe acum un adevărat muzeu cu lucrările făurite de acesta în decursul vieţii, cu proiectele şi cu studiile sale, iar la Leningrad pictorul Oreşnikov, arătîndu-ne lucrările care figurează în expoziţia sa personală, ne vorbea de căile de dezvoltare ale artei sovietice, de sarcinile actuale ale artiştilor sovietici, de procesul de îndrumare al tinerelor cadre, el fiind şi directorul Academiei de Arte « I. E. Repin. »

Din discuţiile purtate cu criticul de artă G. Nedoşivin sau cu pictorii B. Ioganson şi Reşetnikov, reieşea limpede că realismul socialist presupune o infinită varietate a posibilităţilor de exprimare, o bogăţie de stiluri, o largă manifestare a originalităţii şi personalităţii fiecărui artist. Artistul epocii noastre trebuie să păstreze un contact strîns şi permanent cu poporul său, să participe prin mijloacele sale specifice la rezolvarea problemelor multiple şi noi impuse de construirea comunismului, să nu dezmintă prin munca sa încrederea şi admiraţia cu care este înconjurat de oamenii muncii. Analizînd împreună rezultatele activităţii plastice din anul 1954, am putut desluşi o serie de trăsături noi care apar în pictura sovietică, o anumită cutezanţă în rezolvarea formei, mai aproape de spiritul epocii noastre revoluţionare, decît era pînă în prezent. Din rîndurile tineretului se ridică o serie de cadre, cu o înaltă pregătire ideologică şi profesională, anunţînd în viitorul apropiat opere de o înaltă măiestrie artistică. Ceea ce asigură unitatea artei sovietice este concepţia ideologică şi politică care

stă la baza ei. Această unitate este în perfectă concordanță cu stilurile diferite ale unor artiști ca: B. Ioganson, A Gherasimov, Ciuikov, Efanov, Reșetnikov, S. Gherasimov, Romadin, Meșkov, Plastov, Kibrik, Prorokov, Șmarinov, Jukov, Tomski, Manizer, Orlov, Azgur, Konenkov, și mulți alții.

Congresul artiștilor plastici sovietici, care va avea loc în primăvara anului viitor, va rezolva multe din problemele importante care frămîntă astăzi pe pictorii, sculptorii și graficienii sovietici.

Academia de Arte a U.R.S.S. este forul cel mai înalt în organizarea obștească a artiștilor plastici sovietici, în care sînt discutate și analizate, atît probleme ale esteticii marxist-leniniste sau de teorie a picturii și sculpturii, cît și cele ale meșteșugului artistic, trăgîndu-se concluziile cele mai juste, luîndu-se măsurile cele mai operative.

In discuțiile noastre s-a pus problema organizării unor expoziții internaționale de artă plastică, la care artiștii din țările lagărului democrației și socialismului să participe cu lucrările lor cele mai bune, înlesnindu-se astfel, pe calea cunoașterii reciproce și a schimbului de experiență, legăturile tovărășești între participanți. Paralel cu acestea, s-a vorbit despre înmulțirea numărului de vizite, în cadrul cărora artiștii să cunoască mai temeinic țările noastre, comorile vechi de artă națională, specificul fiecărui popor și noile realizări ale plasticii contemporane.

In cele scrise mai sus, am încercat să expun o parte din concluziile pe care le-am tras personal, din vizita în Uniunea Sovietică.

Ele nu reușesc să pună în fața cititorului bogăția de impresii și învățăminte pe care fiecare din membrii delegației le-au cules în cele trei săptămîni de contact neîntrerupt cu oamenii și viața din U.R.S.S., cu arta sovietică, rusă și universală. O parte din aceste impresii și învățăminte nici nu pot fi expuse cu ajutorul cuvintelor, pentru că sînt legate de ceea ce opera de artă exprimă numai cu ajutorul culorilor, al desenului și al compoziției. Povestirea celorlalte, care nu sînt cuprinse aici, ar necesita un spațiu mai mare pe care nu-l am la îndemînă.

Pentru înțelegerea lucrurilor pe care eu le-am înțeles, pentru lămurirea celor pe care eu mi le-am lămurit, pentru cunoașterea celor pe care eu le-am cunoscut, nu pot decît să recomand tovarășilor noștri o asemenea călătorie și să sprijin pe cît îmi ajută modestele mele puteri organizarea unor asemenea vizite.

Colecția «MAEȘTRII ARTEI ROMÎNEȘTI» (E.S.P.L.A.)

Prin colecția de curînd inaugurată ce poartă titlul de «Maeștrii Artei Romînești» Editura de Stat pentru Literatură și Artă oferă marilor mase de cititori, publicului din ce în ce mai numeros îndrăgostit de artă în țara noastră, artiștilor și tineretului studios, prilejul de a începe să-și constituiască un «mic muzeu la domiciliu» fără o cheltuială prea mare. Menirea colecției acesteia este să contribuie în chip pozitiv la educarea gustului estetic al oamenilor muncii din țara noastră și la necontenita întărire a respectului datorat valorilor culturii noastre, izvor de legiuită mîndrie națională.

Serii de lucrări cu caracter monografic s-au mai publicat la noi și altădată, dar nu cu același țel. Între cele două războaie au apărut colecția «Apollo» și «Publicațiile Fondului Elena Simu», acestea din urmă editate de Academia Romînă și dirijate de profesorul G. Oprescu. Concepute fiecare în chip deosebit, prima ca o serie de eseuri critice, menite unui public restrîns de intelectuali și de artiști, cea de a doua ca o culegere de cercetări științifice cu caracter monografic, de natură să întregească prea sumarele, pe atunci, cunoștințe în materie de istoria plasticii moderne romînești, aceste două colecții au adus, la vremea lor, servicii, dar n-au pătruns niciodată în mase. Numărul și calitatea reproducerilor, totdeauna zincografice, erau de multe ori o deziluzie pentru cititor, iar prețurile exemplarelor nu le făceau accesibile absolut oricui. În vreme ce colecția nouă, din care s-au tipărit pînă în momentul cînd redactăm această recenzie, opt mici monografii de popularizare, fiecare în cîte 5.000—6.000 de exemplare, pe hîrtie chromo ori cretată, are avantajul de a acorda materialului ilustrativ un spațiu mai mare chiar decît textului, făcînd din fiecare cărtulie, de format simpatic, un album de artă, fără ca prin aceasta prețul unui exemplar să depășească pe al unei cărți obișnuite (12 lei la un volum obișnuit și 20 lei cînd e vorba de un volum dublu, pe 160 de pagini). La îndemîna celor mai modeste pungi, aceste volume își pot cu ușurință atinge, din acest punct de vedere, scopul.

Sub raportul conținutului, colecția și-a definit dintru început, cum nu se poate mai bine caracterul, o dată cu publicarea celei dintîi lucrări din serie, mica monografie «*Szatmary*» semnată de *academicianul G. Oprescu* și apărută în primăvara lui 1954. S-a văzut din ea că e vorbe de prezentări succinte și definitorii, în texte scurte, pornind de la principiul sintezei celei mai strînse și mai capabile să fixeze în mintea cititorului atît fizionomia operei unui artist, temele ei și stilul ce-l caracterizează, cît și coordonatele istorice înăuntrul cărora trebuie judecată și înțeleasă opera respectivă.

Într-adevăr, în această sumară prezentare a lui Carol Popp de Szatmary, autorul izbutește să ne dea imaginea vie și exactă a operei și personalității artistului acestuia, căruia îi închinase cu 10—12 ani înainte un întins studiu biografic pe bază de documente (publicat în «Analecta Institutului de Istoria Artei», vol. I, 1943).

Pe aceeași linie de strictă sinteză a datelor existente la stadiul actual al cercetărilor de istoria artei, în legătură cu un artist a cărui amănunțită studiere a început-o autorul însuși, același care semnează prezentarea succintă din colecția de care vorbim, se înscrie și lucrarea lui *Mircea Popescu* despre pictorul *Sava Henția*. Elev și colaborator al profesorului Oprescu, Mircea Popescu vădește aceeași tendință către sinteză și același simț al subordonării amănuntelor la o idee generală.

Poziția artistului, precizată în mintea criticului, este făcută evidentă pentru cititor, cu mijloace adecvate. Mijloace, adică, teoretice, și nu lirice, așa cum din nefericire se mai întîmplă încă uneori, la anume autori de «comentarii poetice pe marginea picturii», autori prea îndrăgostiți de obiectul studiului lor, și uitînd că opera unui artist poate fi și trebuie să fie comentată de critic într-un fel explicativ, teoretic, mai aproape de filosofie decît de poezie.

Spirit organizat și limpede, Mircea Popescu este un critic lucid în judecăți și precis în termeni, stăpîn nu numai pe micul sector istoric ce se suprapune subiectului ales, ci avînd o viziune globală exactă a desfășurării procesului dialectic al trezirii poporului romîn la o nouă conștiință artistică, laică și modernă, în secolul al XIX-lea. Este mare lucru impresia pe care unele cărți o lasă cititorilor ei că autorul aduce între scoarțele ei ecouri dintr-o viziune mult mai cuprinzătoare, și că n-a spus, dimpotrivă, tot ce știa, în cele cîteva zeci de pagini tipărite. «Sava Henția» al lui Mircea Popescu, — al cărei embrion este într-o comunicare prezentată de același în colaborare cu profesorul său și cu semnatarul acestor rînduri la Academia R.P.R. în 1950, — ne apare acum ca o mostră anticipativă, căci autorul acestei mici monografii și-a continuat de unul singur cercetările, în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R.,

întregind documentarea şi aducînd, alături de o serie de date noi, o prezentare de ansamblu în spirit critic, întemeiată pe o metodă ştiinţifică. Pus necontenit în relaţie cu epoca şi cu orizonturile culturii timpului, pictorul ni se conturează viu şi imaginea i se precizează just, ca a unuia dintre artiştii care, fără să fie un pisc, este un element de continuitate a tradiţiei realiste în arta noastră, cu merite ce-l trec mult peste medie şi-l fac în orice caz cu mult mai vrednic de preţuirea noastră decît a priceput-o publicul burghez contemporan cu el.

Deşi tratează despre un cu totul alt tip de artist, despre *Ştefan Dimitrescu*, deosebit şi prin temperament, şi prin stil, şi prin năzuinţe, trăind în altă epocă şi avînd alte mijloace, autorul acestei mici monografii, *Ionel Jianu* ne convinge că este de asemenea vorba, şi în cazul lui, de un transmiţător însemnat al tradiţiei realiste a picturii romîneşti, cu atît mai vrednic a fi preţuit cu cît, trăind şi lucrînd în plin secol al XX-lea şi în bună parte după primul război mondial, pictorul a avut de luptat cu îndrumarea formalistă şi decadentă a lumii artistice contemporane lui.

Dînd în textul său succint datele necesare circumscrierii istorice a biografiei lui Ştefan Dimitrescu, Ionel Jianu le însoţeşte de judecăţi critice sumare, dar bine cumpănite. Reconsiderarea artistului era o operă destul de anevoioasă, căci despre Ştefan Dimitrescu, nu s-a scris niciodată un studiu ori o carte, întîia sinteză de mai mare întindere fiind doar, la zece ani de la moartea artistului, modesta conferinţă a semnatarului acestor rînduri, publicată în iulie 1943. Ionel Jianu subliniază cu justeţe şi energie faptul îmbucurător că Ştefan Dimitrescu este unul dintre «artiştii care au întruchipat în operele lor cultura claselor exploatate, care au oglindit în chip realist viaţa poporului». Autorul monografiei actuale de popularizare, care este întîia închinată lui Şt. Dimitrescu, caută să-i stabilească, după două decenii de la moarte, locul pictorului în istoria artei romîneşti, ceea ce prilejuieşte o pagină de concluzii judicioase.

Cele trei monografii mai sus pomenite au comun caracterul de prezentare succintă a unor cercetări întreprinse de înşişi autorii lor, într-o formă care să le valorifice pentru orice public şi nu numai pentru cercetători şi oameni de specialitate şi să le facă accesibile.

Dar seria apărută mai cuprinde şi alte mici monografii de popularizare, ai căror autori, deşi n-au cercetat terenuri virgine şi n-au adus întotdeauna material inedit, au meritul de a fi sistematizat materialul existent asupra anumitor artişti într-un chip nou, corectînd adeseori date sau amendînd judecăţi necorespunzătoare, ori tendenţioase, ori inadecvate, ale criticilor din trecut ce s-au ocupat de aceleaşi subiecte.

Mica monografie de popularizare e un fel de medalie. Un portret redus ca dimensiuni, moderat ca relief şi cu un contur mic şi de neschimbat. Genul comportă şi merite şi primejdii. Autorul poate fi foarte uşor tentat să «înfrumuseţeze» profilul artistului prezentat, ori să-l bronzeze proaspăt şi nesincer cu acea «patină de antologie» de care vorbea într-un articol Alpatov, discutînd tocmai primejdia reconsiderărilor săvîrşite toate după acelaşi calapod. Există o tendinţă de a reduce problematica vie a unui artist, care a trăit în altă epocă decît a noastră şi a respirat alt aer decît noi, la problemele noastre ale celor ce trăim astăzi în mediul cultural al ţării noastre.

Este foarte firesc, să căutăm a judeca trecutul din perspectiva prezentului şi acest lucru corespunde metodei ştiinţifice în istorie. Poziţiile înaintate ale zilei de astăzi pot aduce lumini în preţuirea evenimentelor şi oamenilor de altădată. Despre aceasta nu încape nici o îndoială. Dar primejdia de care vorbea Alpatov constă în încercarea de a integra oamenii momentului dialectic studiat în alt moment decît al epocii lor, de a-i sili să aibă *ei, atunci*, treze şi vii în minte, poziţiile înaintate ale momentului nostru dialectic şi nu pe cele ale momentului lor. La vremea sa, Tattarescu este un pictor care contribuie la progresul artei romîneşti, îndrumînd-o pe drumul ce-i era atunci necesar, drumul academismului, pe care-l dibuia fără să-l stăpînească un Lecca, de pildă. Laicizarea marei compoziţii murale cu subiect religios putea fi numai bine slujită cu mijloacele tradiţiei academiste şi ceea ce au început, din instinct mai mult, un Lecca şi un Mişu Pop (căci numai acesta din urmă studiase într-o academie cu tradiţie, primul fiind un autodidact), Tattarescu a izbutit să ducă la capăt în cele peste 90 de biserici zugrăvite în stil apusean, opus tradiţiei bisericii răsăritene închistate în canon şi erminie, pe care le-a terminat în cursul întregei, îndelungei lui vieţi ce se întinde aproape pe toate fazele secolului al XIX-lea în pictura romînească. Lucrul acesta ar fi trebuit să fie sîmburele interpretării întregii opere a artistului, în mica monografie semnată de Adina Nanu.

«*Tattarescu*» al acestei tinere autoare, întemeiat pe o bibliografie destul de bogată de studii monografice preexistente, este un text satisfăcător din multe puncte de vedere, chiar dacă pe alocuri formulat cu unele inerente stîngăcii. Dar, din lectura acestui text, Tattarescu reiese ca un artist *realist* dintru început (vezi pag. 6: «preferinţa tînărului artist, încă înainte de plecarea sa din ţară, pentru o pictură inspirată din realitate») sau căutînd şi în Italia «mijloace de expresie care-i vor folosi şi la crearea unor opere direct legate de viaţă» (pag. 8) şi nu învăţătura academiei di san Luca, la care venise. Ca profesor, în lungile decenii cît a îndrumat generaţii de pictori la şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, autoarea subliniază tot «orientarea către studiul adîncit al realităţii» pe care Tattarescu ar fi căutat să o «îmbine cu formule seci» (?!..., pag. 19). Este drept că se afirmă categoric (pag. 20) că «Tattarescu este unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai academismului; . . . arta academică se apropie numai cu timiditate de viaţa adevărată, de reflectarea nemijlocită a realităţii». Dar această afirmaţie, care ar trebui să constituie pivotul interpretării artei lui Tattarescu, dîndu-se raţiunile de ordin dialectic pentru justificare ei, autoarea caută să o atenueze în tot cursul lucrării, ca şi cum ar dori să-l absolve pe Tattarescu de «vina» de a fi fost un academist, ca şi cum ar dori să-l scuze că nu e mai puţin timid realist, ci să-l scoată, dacă se poate, aşa cum greşit afirmă în concluzie: ca unul ce contribuie la «*perpetuarea tradiţei realiste care formează fondul moştenirii artei clasice romîneşti*».

Problema care se pune cu Tattarescu nu este să-l scoatem cu orice preţ realist, ci să arătăm de ce, fiind un academist, aşa cum era de fapt, el a contribuit la progresul artei romîneşti. Academismul putea constitui, la treapta aceea de dezvoltare a artei romîneşti, un pas înainte spre o viziune mai realistă în pictură, comparativ cu ceea ce era ea înainte de Tattarescu. Altfel, coafînd la fel pe toţi artiştii din trecutul picturii noastre, vom ajunge să nu-i mai percepem cu elementele lor diferenţiale, cu stilul lor, cu gradul lor de evoluţie, corespunzător treptei pe care o urcă prin ei pictura romînească în drumul ei spre cucerirea unei viziuni realiste a lumii şi a unei măiestrii adecvate. Iar dacă toţi sînt la fel, realişti tot unul şi unul, procesul istoric este denaturat, şi scopul educativ al scrierii respective ratat. Sînt pe de altă parte regretabile la această lucrare anumite vizibile neglijenţe, lesne de înlăturat măcar de autor, dacă redacţia editurii are scăpări nepermise. Aşa, de pildă, în legendele ilustraţiilor: «*Agar în deşert*», care nu figurează printre reproduceri, ci doar în lista lor de la sfîrşitul cărţii (unde e regretabil că nu sînt indicaţii de tehnică: ulei, acuarelă, desen, etc.), a fost înlocuită prin lucrarea «*Calypso părăsită*», ce a rămas cu legenda «Agar în deşert», cu toate că regina aceasta a Agygiei apare într-un peisaj stîncos, la malul mării, unde Telemac, condus de bătrînul său mentor, stă gata să se îmbarce, şi e vădit că numai de deşerturi nu poate fi vorba. Considerăm că ar fi fost neapărat necesar o erată pentru greşeala aceasta, chiar mai mult decît pentru intervertirea explicaţiilor de la ilustraţiile nr. 6 şi nr. 7, în care «Cetatea lui Ţepeş văzută de sus» e văzută de jos, iar cea văzută de jos şi notată cu indicaţia aceasta de însuşi Tattarescu cu mîna lui, cum se poate citi înăuntrul imaginii, poartă explicaţia «văzută de sus» (accidente redacţionale care puteau fi uşor înlăturate).

Materialul despre *Barbu Iscovescu* existent în lucrările publicate anterior acesteia, a permis lui *Ionel Jianu* o prezentare vie şi o caldă rememorare a generoasei figuri de revoluţionar a acestui pictor, prezentare cu multe merite, capabilă să stîrnească interes pentru figura eroică şi pentru opera, dispreţuită atîta vreme, a acestui artist mort pentru cauza poporului, în exil, după revoluţia din 1848.

Reconsiderarea se menţine în graniţele celei întreprinse de acad. P. Constantinescu-Iaşi, în 1948, în lucrarea «*Trei pictori romîni în revoluţia de la 1848*», pe care, de altfel, autorul o citează onest, arătînd în text că ea este cea care a pus «în adevărata lumină meritele acestor artişti» şi a stabilit «locul ce li se cuvine în istoria picturii romîneşti» (pag. 11, Ionel Jianu «Barbu Iscovescu»). Textul, curgător şi literar, este în stare să fixeze în mintea cititorului o imagine exactă a acestui artist. Din nefericire, materialul ilustrativ este insuficient. Faţă de ceea ce se cunoştea, lucrarea lui Ionel Jianu aduce nou prea puţin ca ilustraţie, piesa de căpetenie în acest sens fiind o litografie semnalată de noi autorului, găsită la Sibiu (reproducerea Nr. 29, «Apărătorii naţionalităţii romîne în Transilvania»), care are, pe lîngă portrete, în chenarul ei şi peisaje din Ardeal, centre ale revoluţiei de la 1848, ca: Sighişoara, Sibiu, Roşia, Abrud, Cîmpeni, Deva. Pe aceasta îşi întemeiază autorul unele concluzii privind sporul tematic adus de Iscovescu artei romîneşti (pag. 29 text). Lucrarea aduce de asemenea o seamă de meritorii precizări în materie de biografia artistului, punînd la punct date controversate şi accentuînd lucruri ce nu reieşeau destul de evident în lucrările anterioare.

Autorul micii prezentări monografice, ar fi putut să-i îmbogăţească ilustraţia, folosind dacă nu întreg catalogul operei lui Barbu Iscovescu (publicat după monografia lui Ionel Jianu, de Mircea Popescu în «Studii şi cercetări de istoria artei» nr. 1-2/1955) care conţine 19 uleiuri şi 44 lucrări de grafică, măcar materialul pe baza căruia a fost organizată de către Academia R.P.R. şi Ministerul Culturii, cu prilejul centenarului morţii lui Iscovescu, Expoziţia din octombrie 1954, de la Muzeul de Artă al R.P.R. Aşa cum este constituit în volumul acesta, albumul de reproduceri oferă cititorului o imagine prea puţin cuprinzătoare şi destul de nesatisfăcătoare despre opera pictorului.

Lucrările din această a doua categorie îşi găsesc o justificare mai cu seamă dacă la autorul lor se simte efortul de a reconsidera, de a interpreta şi de a prezenta într-un chip just şi nou faţă de lucrările anterioare, subiectul tratat, dat fiind că cercetarea materialului se datoreşte autorilor ce l-au tratat anterior. Pentru cazul lui Nicolae Grigorescu, acest efort l-a făcut cu foarte multă inimă regretata noastră colegă Lelia Rudaşcu, stinsă din viaţă înainte de a-şi fi putut vedea lucrarea de popularizare tipărită, şi înainte de a fi apucat să conceapă altfel decît ca pe un proiect de viitor marea monografie ştiinţifică Nicolae Grigorescu, pentru care avea încă nevoie de cîţiva ani de cercetări. Reconsiderarea lui Grigorescu este întreprinsă în monografia de popularizare pe baza unei concepţii sigure despre rolul artistului în viaţa socială, şi cu sprijinul unei mari afinităţi pentru creaţia acestui «cel mai mare liric al Romîniei», (căci autoarea adoptă definiţia aceasta dată lui Grigorescu de Caragiale). Pornind să-i expună viaţa, Lelia Rudaşcu găseşte prilejul să caracterizeze fazele picturii acestui artist, în acelaşi timp în care-i urmăreşte formaţia, analizîndu-i totodată cu multă căldură lucrările mai importante din genul şi din epoca respectivă. Împletirea inextricabilă a dramei unei vieţi cu firul creaţiei pentru care ea se consumă, sublinierea obstacolelor puse în calea pictorului de neînţelegerea contemporanilor săi şi de nedreapta orînduire socială a vremii, accentuarea sinceră şi firească a valorilor adînc umane şi specific naţionale pe care le vădeşte opera marelui rapsod, iată ceea ce face preocuparea de căpetenie a cărţii acesteia. Curgător, limpede şi cald scrisă, cartea conţine formulări în stare să meargă de-a dreptul la inimă cititorilor.

Cea de-a treia categorie de monografii publicate în cadrul aceleiaşi colecţii este reprezentată, pînă în prezent, de două volume: «*Tonitza*» a criticului *K. H. Zambaccian*, membru corespondent al Academiei R.P.R., şi «*Luchian*» al lui *Petru Comarnescu*. Nota lor comună este că-şi depăşesc — şi nu în dauna cititorului, ci tocmai dimpotrivă — ca să zicem aşa, mandatul. Amîndouă aceste lucrări sînt ceva mai mult decît «medalioane», ca să păstrăm comparaţia de mai sus, ale unei figuri din istoria artei noastre. «*Tonitza*» este un eseu în care stilul personal, bine cunoscut, al autorului său, se face

simțit cu tot atîta putere ca în lucrările sale anterioare, « Pallady», « Petrașcu », « Grigorescu » ori «Pagini de artă ». K. H. Zambaccian, criticul, e tot atît de pasionat ca și K.H. Zambaccian colecționarul de artă, tot atît de vibrant, de liric, de subiectiv ca și K. H. Zambaccian scriitorul și memorialistul. Legat sentimental de toate figurile mari ale artei noastre dintre cele două războaie, autorul lui « Tonitza » ne spune despre sine tot atît de mult ca și despre pictorul de care se ocupă, cu toate că nu vorbește *decît* de acesta. Reconsiderarea lui Tonitza ia din această pricină aspectul patetic al unei profesiuni de credință a criticului. Am dori să avem odată spațiul să ne ocupăm mai pe larg de această problemă, ca și de problemele ridicate de lucrarea, foarte interesantă și personală, a lui *Petru Comarnescu*. «*Luchian*» al său (55 pagini text și 60 reproduceri, volum de asemenea dublu) mai avea foarte puțin pînă să fie o lucrare vrednică mai curînd să apară în colecția mare, de «*Studii*», tipărită tot de E.S.P.L.A., sau în seria marilor monografii din care au apărut pînă acum Băncilă și Aman. Atît prin cîtimea de fel neglijabilă a materialului nou, adus de Petru Comarnescu în această monografie, cît și prin felul în care analizează lucrările maestrului acestuia, propunînd interpretări vrednice de luat în seamă și formulînd judecăți pe cît de surprinzătoare, pe atît de impetuos și colorat exprimate, « Luchianul » său iese din cadrul colecției, cu toate că face foarte bune servicii și înăuntrul ei, nesuprapunîndu-se totuși modelului fixat prin lucrările anterior apărute sub titlul « Maeștrii Artei Romînești ».

Departe de a considera această derogare de la normă ca indezirabilă, socotim că *Luchianul* capătă, prin aceasta un spor de interes.

Și acum, cîteva observații redacționale și tehnice cu privire la această colecție. Dacă s-ar putea, de pildă, renunța la tăierea marginilor reproducerilor publicate în hors-texte, dintre care unele, cele dispuse vertical, ies cu semnătura trunchiată, ori sus ori jos, iar cele dispuse orizontal, dacă sînt peisaje apar fără primul plan uneori (vezi Sava Henția, figura 21 «Cheile Doftanei », unde insula dispare cu totul), dacă unele clișee reproduse în tief-druck n-ar avea fisuri în care să pătrundă cerneala, imprimîndu-se cu zgîrieturi pe pagină (vezi ibidem, fig. 8, «La Brebu ») ori tente de umbră înafara clișeului din text, (ibidem, fig. 1, pag. 9), dacă de asemeni s-ar schimba desenul și dispoziția grafică a copertei tip, nu tocmai nimerită, colecția n-ar avea decît de cîștigat, ceea ce de altfel merită, căci înfăptuirile din cadrul ei sînt vrednice de toată lauda. Este de dorit de asemenea o mai mare atenție din partea redacției, pentru ca « Tîrgul din Bacău », vestita pînză a lui Grigorescu, să nu apară în viitor, de pildă, cu titlul schimbat în « *Bîlci la Buzău*» (pag. 43, Grigorescu) ori « Țiganca din Bolduri » să fie mutat la « Boldu » (dacă o fi existînd așa localitate).

Socotim de asemenea de dorit să se specifice peste tot tehnica operei reproduse și, dacă e cu putință, dimensiunile și materialul ei, locul unde se află în prezent, semnătura și datarea, adică acele date muzeografice care fac identificabilă o operă. Lucrul acesta ar fi util și pentru marele public, căruia i s-ar arăta unde poate vedea în original imaginile ce i-au plăcut mai mult reproduse în albume. Nu ne îndoim că lucrările ce vor apărea de aci încolo, vor remedia cu totul aceste neajunsuri, utilitatea netăgăduită a colecției rămînînd un fapt. În încheiere, aș vrea să mai atrag atenția asupra unui fapt mărunt, care de asemenea constituie un tic vrednic de a fi înlăturat: mania periodizărilor cu orice preț înăuntrul vieții și operei unui artist. Există cazuri ca la Andreescu, de pildă, unde toată opera valabilă este produsul a doar 8 ani. Pictorii revoluționari de la 1848 n-au lucrat nici ei cine știe cît mai mult. A încerca să periodizezi în cadrul unui deceniu sau al unui deceniu și jumătate (1839—1854, ca la Iscovescu) este o întreprindere riscantă, mai cu seamă cînd discriminările făcute duc la formulări ca « faza *uceniciei*, de la 1839 la 1848, și aceea a *înfăptuirilor*, 1848 pînă la 1854» (pag. 27, Iscovescu), pentru că aceste faze nu sînt numai ale acestui pictor, ci ale oricăruia, iar pe de altă parte nu corespunde cronologia lor, căci înainte de 1848 Iscovescu dă opere care dovedesc că nu mai era de fel un ucenic. Altfel nici nu s-ar explica cum tocmai la 1848, cînd avea nevoie să treacă la înfăptuiri, a ieșit brusc Iscovescu din faza uceniciei. De altfel, cele mai bune portrete în ulei de Barbu Iscovescu, nepomenite și nereproduse de autor, sînt dinainte de 1848, ceea ce ar însemna că « ucenicia » sa era mai presus calitativ decît « înfăptuirile », ori că nu de-abia la 1848 a ieșit din ea.

Cum însă toate acestea sînt, evident, chestiuni de amănunt, scopurile mari ale colecției fiind pe de-a-ntregul favorizate de apariția ei, bilanțul ne apare fără nici o umbră de îndoială pozitiv.

I. FRUNZETTI

CRONICA

EXPOZIŢIA DE GRAVURĂ FRANCEZĂ

La Muzeul de Artă al R.P.R. a fost deschisă, în lunile mai şi iunie a.c., o expoziţie de gravură franceză, din anii 1830—1920. Au fost expuse peste 200 de gravuri şi litografii, ilustrînd evenimentele politice şi sociale din această epocă. Ele aparţin celor mai reprezentativi graficieni progresişti din secolul al XIX-lea: Daumier, Décamps, Grandville, Traviès, Gavarni,etc. — şi de la începutul sec. XX: Toulouse-Lautrec, Forain, Steinlen, Poulbot, Paul Hermann, etc.

EXPOZIŢIA CERAMICĂ DIN ALTE ŢĂRI

Organizată de către Muzeul de Artă al R.P.R., în lunile mai, iunie şi iulie a.c., expoziţia a înfăţişat publicului vizitator felurite piese de ceramică, de uz curent sau decorativ, aparţinînd unor epoci, şcoli şi centre de fabricaţie diferite, din următoarele ţări: Rusia, Franţa Italia, Germania şi Austria, Ungaria, Olanda şi Anglia.

EXPOZIŢIA DE PICTURĂ ŞI GRAFICĂ MEXICANĂ

Sub auspiciile Institutului Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea, a fost deschisă în luna iulie a.c., în sala Dalles, o Expoziţie de artă plastică mexicană, în cadrul căreia a fost prezentate reproduceri după frescele şi decoraţiile murale executate de către Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros pentru diferite edificii publice din Mexic, precum şi un număr de aproape 400 de lucrări de pictură şi grafică, semnate de artişti din secolul trecut şi contemporani. (Despre expoziţie, publicăm in acest număr articolul semnat de M.H.Maxy).

EXPOZIŢIA ARTISTEI URUGUAIENE MARIA CARMEN PORTELA SOSA

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din b-dul Magheru, în cursul lunii august a.c. au putut fi văzute lucrări de gravură şi sculptură aparţinînd artistei uruguaiene Maria Carmen Portela Sosa, care ne-a vizitat ţara la invitaţia Institutului Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea. Printre lucrările de grafică expuse, cităm: Orb cu strachina, Băiatul cu licurici, Bietele femei, iar dintre sculpturi: Marşul, Tînăr atlet, Tatăl meu, etc.

EXPOZIŢIA DE ARTĂ PLASTICĂ DE LA HUNEDOARA

La Clubul Muncitoresc de la Combinatul Siderurgic « Gh. Gheorghiu Dej » din Hunedoara, Galeriile Fondului Plastic din Bucureşti au organizat în cursul lunii august a.c. o expoziţie de pictură, grafică şi sculptură contemporană, cuprinzînd peste 150 de lucrări ce au figurat şi la Expoziţia Anuală de Stat a Artelor Plastice. Printre expozanţi s-au aflat: J. Perahim, O. Angheluţă, Lidia Agricola, Gh. Ivancenco, A. Szobotka, etc.

EXPOZIŢIILE RETROSPECTIVE: ŞT. LUCHIAN, N. TONITZA şi D. GHIAŢĂ

In pavilioanele A şi B din Parcul de Cultură şi Odihnă « I. V. Stalin», secţia culturală a Sfatului Popular al Capitalei a organizat de la 15 august la 15 septembrie a.c. două expoziţii retrospective, închinate pictorilor Şt-Luchian şi N. Tonitza.

Din opera lui Ştefan Luchian au fost expuse peste 70 de lucrări (picturi, desene şi acuarele), înfăţişînd oameni din popor, peisaje, flori şi naturi moarte. Printre lucrările expuse a figurat şi compoziţia « La împărţitul porumbului». (Despre viaţa şi opera lui Ştefan Luchian publicăm în acest număr un articol semnat de Ionel Jianu). Opera plastică a lui Nicolae Tonitza a fost oglindită printr-un număr însemnat de desene şi picturi reprezentative, înfăţişînd peisaje, chipuri de oameni sărmani, portrete de copii, aspecte din război şi din prizonierat, precum şi imagini dramatice, ilustrînd prigonirea şi asasinarea muncitorilor de către slugile regimului burghezo-moşieresc.

În luna octombrie a.c. a fost deschisă, în ambele pavilioane, expoziţia retrospectivă a pictorului D. Ghiaţă cu 181 de lucrări (picturi, acuarele şi desene), înfăţişînd scene de muncă, chipuri de ţărani, portrete, peisaje, flori, etc.

EXPOZIŢIA DE GRAVURĂ GOYA

La Muzeul de Artă al R.P.R. a fost organizată în lunile august — octombrie a.c., o expoziţie de gravură închinată marelui pictor realist spaniol Francesco Goya. Alături de cîteva lucrări de început interpretate de Goya după tablourile lui Velasquez, sau unele gravuri şi litografii din seria « Capriciilor », « Proverbelor » şi « Tauromahia », a putut fi văzut în întregime ciclul de gravuri lucrate în acvaforte şi acvatinta, înfăţişînd « Dezastrele războiului», prin care Goya a demascat fără cruţare ororile şi crimele războiului şi pe cei care-l practicau în vremea sa.

EXPOZIŢIA DE GRAFICĂ OLANDEZĂ DIN SEC. XVII

Cele 146 lucrări de grafică olandeză expuse în lunile septembrie şi octombrie a.c. la Muzeul de Artă al R.P.R. au ilustrat atît nivelul atins de arta grafică olandeză în sec. XVII-lea, diversitatea tehnicilor folosite de artişti, — acvaforte, dălţiţa, acul, maniera neagră, etc., — cît şi varietatea temelor tratate — peisaje, scene animaliere, subiecte istorice, biblice şi mitologice şi scene din viaţa de toate zilele.

În sala închinată marelui pictor Rembrandt Harmensz van Rijn, au putut fi văzute 15 gravuri şi 4 desene, înfăţişînd portrete (Clement de Jonghe, Jan Lutma, Autoportret) şi compoziţii biblice (Isus predicînd poporului, Isus vindecînd bolnavii, Triumful lui Mardocheu, etc.).

EXPOZIŢIA GRAVURA ÎN LEMN IN R. P. CHINEZĂ

Cu ocazia împlinirii a 6 ani de la proclamarea R.P.Chineze, Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea şi Muzeul de Artă al R.P.R. au organizat în luna octombrie a.c., în sălile Muzeului de Artă, o expoziţie de gravuri în lemn din R. P. Chineză, în cadrul căreia au fost prezentate peste 62 de gravuri, înfăţişînd aspecte din construcţia socialistă, din lupta pentru pace, portrete şi peisaje.

EXPOZIŢII PERSONALE

În sălile Fondului Plastic din str. Brezoianu, în lunile iunie şi iulie a.c. au expus pictorii: Dan Ialomiţeanu, peste 20 de lucrări, în bună parte peisaje; Sofica Popescu, 53 de lucrări, realizate în ulei, pastel, acuarelă şi creioane colorate, majoritatea înfăţişînd flori de cîmp şi de grădină; Ion Murariu, 23 lucrări, în genere peisaje şi Dimitrie Ştiubei, care ne-a înfăţişat în cele 30 de lucrări (acuarelă şi uleiuri) privelişti din Mangalia şi marine.

De la 21 iulie la 18 august a.c. pictorii Gh. Catargi şi Dem. Iordache, au expus peste 150 de lucrări (ulei, guaşă, acuarelă, desen, laviu de tuş), înfăţişînd peisaje, naturi moarte, portrete, scene de gen, studii, etc.

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din b-dul Magheru, pictorul Paul Atanasiu, laureat al Premiului de Stat, a expus în lunile iulie şi august a.c., 42 lucrări de pictură şi grafică, prezentînd aspecte din Republica Cehoslovacă, privelişti noi, caracteristice oraşelor şi satelor ţării prietene, peisaje industriale şi urbane, portrete de bătrîni şi copii, de constructori şi fruntaşi în producţie, de oameni din popor.

Între 21 august şi 17 septembrie a.c., în sălile Fondului Plastic din str. Brezoianu, au putut fi văzute lucrări înfăţişînd peisaje şi scene de muncă, semnate de Traian Sfinţescu, şi desene, litografii şi sculpturi de M. Chirnoagă.

De la 21 septembrie la 17 octombrie a.c. au expus în aceleaşi săli: Ion Sima, 60 de lucrări, majoritatea picturi în ulei; Olga Copăceanu, 27 de picturi şi desene; Delfina Mirescu, 5 sculpturi în ghips; H. M. Mandel, 20 de lucrări, desenuri şi uleiuri; C. C. Constantinescu, 24 uleiuri înfăţişînd privelişti din Mangalia şi peisaje bucureştene.

Tot în aceste săli între 19 octombrie şi 9 noiembrie a.c. au expus: Eva Cerbu, 63 lucrări (ulei, pastel, laviu de tuş) înfăţişînd peisaje, portrete şi studii; Iulia Hăläucescu, 40 de acuarele reprezentînd peisaje din deltă şi privelişti urbane precum şi 2 desene; Yvonne Hassan, 51 de lucrări, vederi din porturi şi deltă, portrete, naturi moarte şi flori; Eleonora Pescaru, 5 sculpturi în ghips.

CUPRINSUL

Metoda realismului socialist — baza de neclintit a artei noastre noi	. . . .	3
Gînduri despre arta nouă	. . . .	8
Expoziția Lupta pentru Pace a artiștilor plastici din Cluj	ȘTEFAN BORGHIDA	24
Din colecțiile romînești de artă — Cîteva desene de maeștri ai școlii italiene	Acad. G. OPRESCU	36
Contribuții la valorificarea critică a operei lui Ștefan Luchian .	IONEL JIANU	50
Pictorul Alexandru Ziffer la 75 de ani	B. ISTVÁN	62
Considerații pe marginea *Expoziției de artă mexicană*	M. H. MAXY	65
Cîteva probleme legate de *Expoziția afișului polonez*	L. ALĂMARU	73
Expoziția de artă plastică a R. P. Mongole	GH. POENARU	81
Impresii dintr-o vizită la Moscova și Leningrad	A. ANASTASIU	87
Recenzii: Colecția «Maeștrii artei romînești» E.S.P.L.A.	I. FRUNZETTI	91
Cronica	. . . .	95

Redactor șef: *DORIO LAZĂR*; Colegiul redacțional: *CORNELIU BABA, MARIUS BUTUNOIU, TITINA CĂLUGĂRU, CIK DAMADIAN, MIHAI DANU, MIRCEA DEAC, ION IRIMESCU, M. H. MAXY, JULES PERAHIM, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU*

Macheta artistică: *ANDREI CRISTEA*

Redacția Revistei, București, Cal. Victoriei nr. 155, Tel. 3.75.61.

DECEMBRIE 1955

Tiparul: *București, Intreprinderea Poligrafică Nr. 4. — Calea Șerban-Vodă, nr. 133—135.*
Policromii: *București, Imprimeria de timbre—Str. Fabrica de Chibrituri nr. 28*